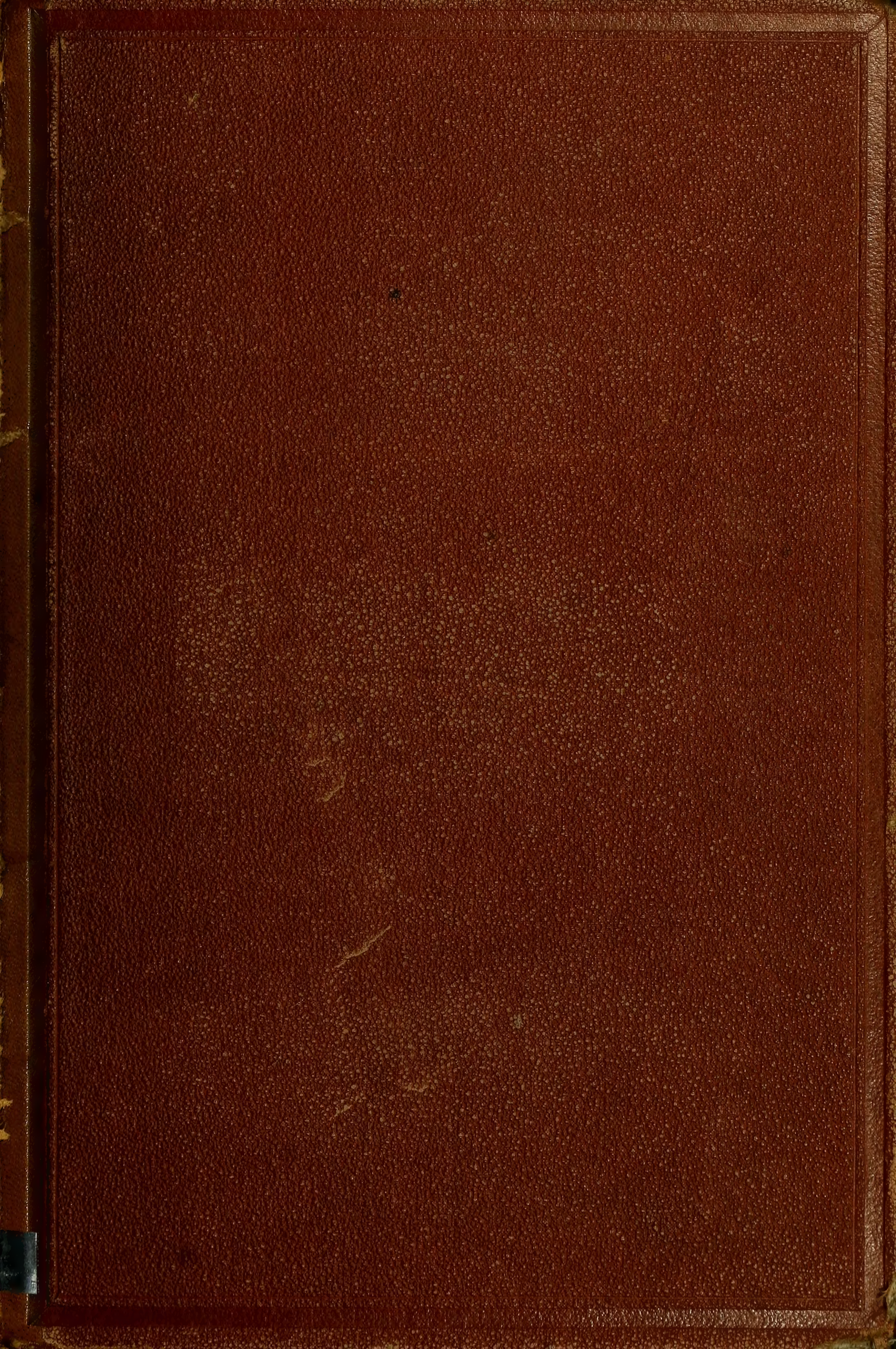
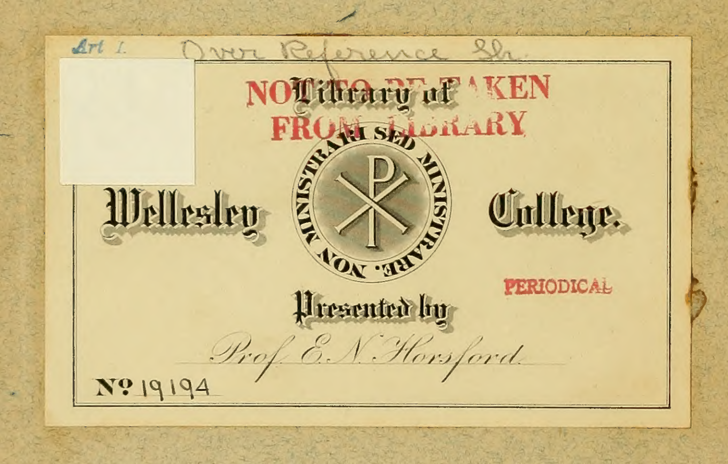
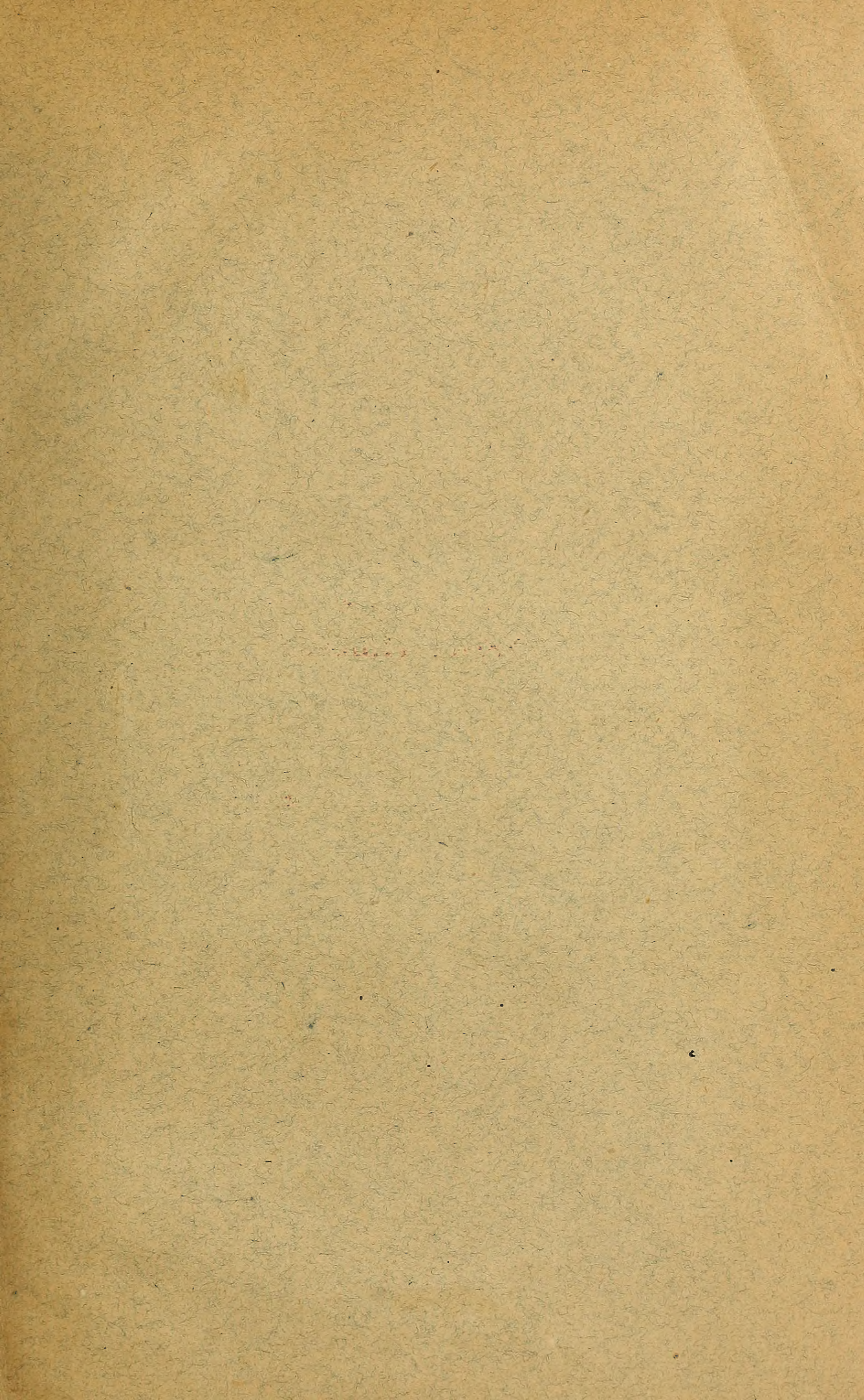




Art 1.
Over Reference Sh.
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley
College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
PERIODICAL
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Nº 19194



GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

SEIZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME NEUVIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris



GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

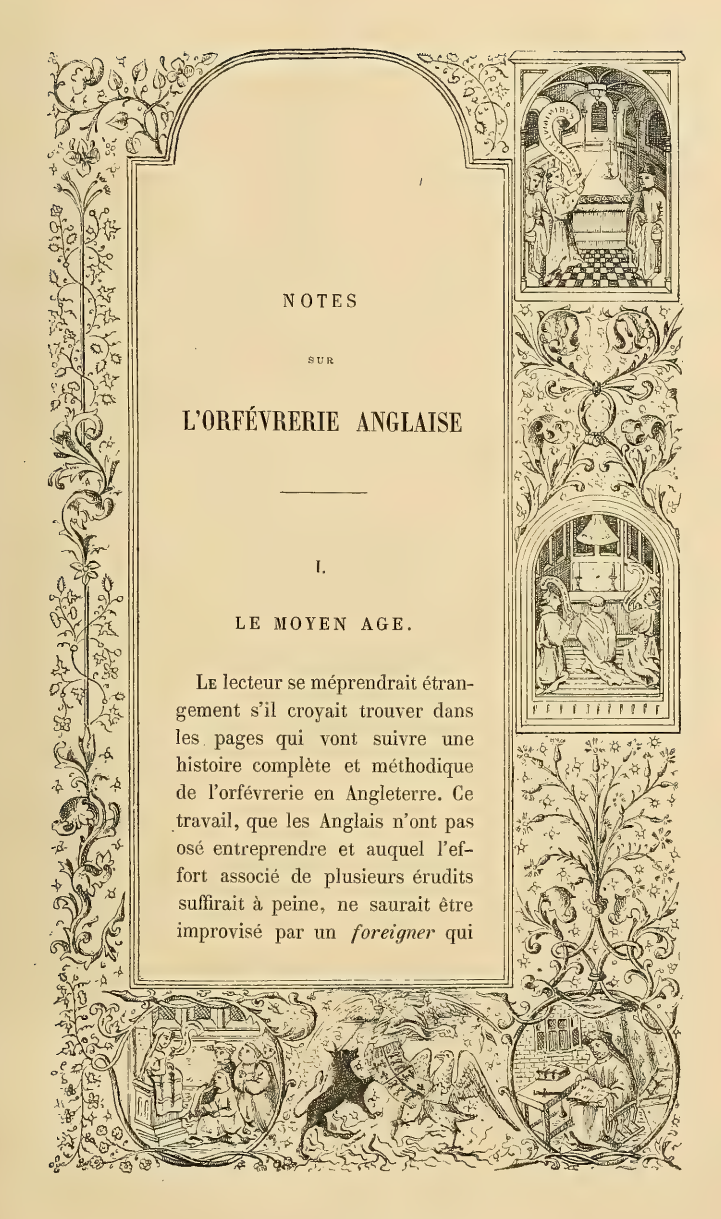
de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

3, RUE LAFFITTE, 3

1874





NOTES

SUR

L'ORFÉVRERIE ANGLAISE

I.

LE MOYEN AGE.

Le lecteur se méprendrait étrangement s'il croyait trouver dans les pages qui vont suivre une histoire complète et méthodique de l'orfévrerie en Angleterre. Ce travail, que les Anglais n'ont pas osé entreprendre et auquel l'effort associé de plusieurs érudits suffirait à peine, ne saurait être improvisé par un *foreigner* qui

n'a fait sur le sol britannique que de rares apparitions, et qui, empêché par l'indigence de nos bibliothèques, n'a même pas à sa disposition les livres où se cachent peut-être le fait ignoré et la lumière. Il doit donc demeurer entendu que, toute ambition nous étant interdite, nous nous sommes borné, dans cette esquisse, à réunir les notes modestes que nous avons pu prendre lors de trois expositions fameuses, celles de Manchester, en 1857, de South Kensington, en 1862, et de Paris, en 1867. Quelques trouvailles faites çà et là, à la suite de patientes lectures, ont augmenté un peu notre récolte. Mais ce que nous savons n'est rien à côté de ce qu'il serait décent de savoir, et nous ne croyons pas qu'on ait jamais eu l'imprudence de se mettre en route avec un aussi léger bagage.

Négligeons les origines que nous serions impuissant à raconter et qui restent ignorées de l'Angleterre elle-même. L'art anglo-saxon est peut-



L'ANNEAU D'ETHELWULF.

être un art barbare; mais il a son étrangeté et sa force. La première œuvre d'orfévrerie qui nous soit connue est l'anneau du roi Ethelwolf ou Ethelwulf, qui mourut en 855. Ce bijou est conservé au British Museum. Albert Way l'a étudié dans l'*Archeological Journal;* l'abbé Texier l'a fait graver, assez grossièrement, il est vrai, à la fin de son *Dictionnaire d'orfévrerie chrétienne.* On en trouvera une reproduction en couleur dans un livre auquel nous ferons plus d'un emprunt, les *Dresses and decorations of the middle ages*, par Henry Shaw (1858); enfin, on en peut voir ici une gravure nouvelle. L'anneau d'Ethelwulf, de ce roi lointain, qui nous apparaît à peine dans les brumes de l'histoire, nous révèle un fait important : le goût et la pratique de l'émaillerie au début d'une époque naïve et déjà savante. Nous disons l'émaillerie, et nous disons mal

sans doute; car dans les œuvres de cette date il s'agit moins de l'émail tel qu'on doit l'entendre, que de pâtes colorées et fondues remplissant les creux d'un métal champlevé par parties.

« Cet anneau est très-large, dit l'abbé Texier; le chaton a la forme d'une mitre ancienne. Deux oiseaux y sont affrontés entre un ornement pyramidal orné de deux quatrefeuilles. »

Ajoutons que ce motif symétrique se détache en or sur un fond bleu foncé qui joue le rôle de l'émail. Il en est de même de l'inscription où se lit en lettres romaines le nom d'Ethelwulf, précédé d'une petite croix.

On a beaucoup discuté sur l'origine de ce bijou. Nous ne voyons aucune difficulté à le croire de provenance saxonne, puisque on a retrouvé dans le Caernarvonshire un anneau de même style et de même époque qui passe pour avoir appartenu à Alsthan ou Ealstan, évêque de Sherborne de 817 à 867. Mais il est bon de dire qu'Ethelwulf était un roi compliqué. Mêlé aux civilisations ambiantes, il avait vu Rome : sa femme était la fille de Charles le Chauve. On sait d'ailleurs que pendant cette période où l'Europe n'est qu'ébauchée, où les frontières sont si flottantes, les nationalités, à peine dessinées dans la politique, sont presque confondues dans l'art. Tout dérive alors du grand courant byzantin, et tout y retourne.

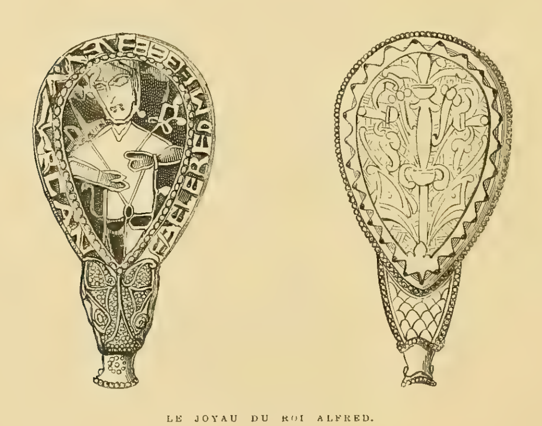
Un bijou, plus intéressant et plus significatif que celui que nous venons de décrire, est le joyau du roi Alfred, l'un des fils d'Ethelwulf (872-900). Ce joyau, dont l'emploi reste indéterminé, peut se voir à Oxford, à l'Ashmolean Museum. Nous en reproduisons la face et le revers. Il a la forme d'un ovale; la partie inférieure s'amincit en pointe, et M. Darcel a fort bien remarqué que le *King Alfred's Jewel* ressemble vaguement à un sifflet[1]. Au centre, de fines cloisons d'or, dessinant un buste d'homme dont les mains se croisent sur la poitrine, enferment une sorte d'émail ou de pâte vitreuse où dominent trois couleurs : le vert, le violet pourpre et le bleu foncé. Les chairs sont d'un blanc légèrement teinté de gris. Cette partie centrale du bijou a pour entourage une bordure filigranée où des caractères romains, plus ou moins distincts, constituent à la fois un élément décoratif et une inscription que l'on doit traduire ainsi : *Alfred m'a fait faire*. Le revers de ce précieux bijou n'est pas moins remarquable. Il est formé d'une feuille d'or sur laquelle se détachent en réserve, sur un fond natté, des branchages symétriques d'un grand caractère. L'œuvre révèle une certaine expérience dans l'exécu-

1. *Notice des Émaux et de l'Orfévrerie*, p. 377.

tion, avec un parti pris d'école dont le principe doit être cherché dans l'art byzantin. On ne pouvait guère, à la fin du IXe siècle, regarder d'un autre côté.

Il paraît que le roi Alfred, que l'on sait avoir été préoccupé des choses de l'esprit, attira en Angleterre des artistes étrangers. Son biographe, le chroniqueur Asser, nous le représente s'entretenant avec des orfèvres et des gens de métier.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux que sous son règne et pendant celui de ses successeurs il ne se soit formé chez les Anglo-Saxons



LE JOYAU DU ROI ALFRED.

un groupe d'artistes habiles au travail des métaux précieux. Le roi Edgard, mort en 975, donna à l'abbaye d'Abingdon un devant d'autel où l'on avait employé trois cents livres d'argent. A la fin du Xe siècle, l'orfévrerie anglaise jouissait déjà d'une célébrité que constatent plusieurs textes. D'après la chronique du Mont-Cassin, le monastère possédait parmi ses trésors une partie des saints langes conservés dans un reliquaire d'or et d'argent superbement décoré de pierres précieuses, le tout de travail anglais : *argento et auro gemmisque anglico opere subtiliter ac pulcherrime decoratus;* ainsi parle l'ancien manuscrit que Daniel Rock a remis en lumière dans son livre intitulé *The Church of our fathers.*

Le XIe siècle est le siècle de la conquête. Guillaume le Bâtard

débarque avec ses Normands; Harold est tué; une nouvelle race prend possession du trône. Mais, bien que le théâtre change brusquement de décor, le pays, au fond, reste le même. L'art survit au milieu des troubles et des batailles, et bientôt même il brille d'un vif éclat, en tentant des œuvres plus vastes que par le passé, et plus difficiles.

Nous savons en effet que dès le commencement de ce siècle on pratiquait en Angleterre l'orfévrerie à figures, celle qui emprunte au sculpteur non ses procédés de travail, mais son idéal et ses types. Un abbé du monastère d'Ély, Elsinus, mort en 1019, est célèbre aussi bien parce qu'il enrichit son église d'étoffes précieuses que parce qu'il fit faire en or et en argent une image de la Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus. Malheureusement cette œuvre a péri. Lors de la conquête, l'abbaye d'Ély servit de refuge à quelques seigneurs anglo-saxons qui essayèrent de lutter contre les Normands. Guillaume était alors à Warwick (1074) : il fit mine de vouloir châtier à la fois les rebelles et les moines qui leur avaient donné asile, et ces derniers le calmèrent au moyen d'une contribution qui engloutit tous les trésors de la maison, croix, reliquaires, calices, patènes, y compris la Vierge de l'ancien abbé Elsinus, *imaginem sanctæ Mariæ... mirabiliter fabricatam.* — Nous devons avouer d'ailleurs que si les documents font souvent mention des œuvres au XIe siècle, le nom des artistes est rarement cité. Ce n'est que par hasard, et presque sans le vouloir, qu'Orderic Vital nous a conservé celui d'un orfévre de cette période. Il s'agit d'un certain Vulfuin de Chichester. Dans une charte de Roger de Montgommery, le comte fait donation à un couvent d'une terre qui avait appartenu à ce maître, *terram Vulfuini aurifabri de Cicestra.*

L'admirable exposition organisée en 1862 au musée de South Kensington a permis aux amateurs d'orfévrerie d'étudier quelques œuvres du XIIe siècle. Une des plus intéressantes, pour le système de l'ornementation, est le bâton pastoral de Nial Mac Mic Deducain, évêque de Lismore, qui mourut vers 1113. Ce bâton, de provenance irlandaise, est de bois garni de cuivre : la partie supérieure est dorée et ornée de mosaïques faites de pâtes colorées et disposées géométriquement. Des dragons, dont les yeux sont imités au moyen de verroteries bleuâtres, se poursuivent et s'amalgament pour former le crosseron. Cette belle pièce appartient au duc de Devonshire. Des pierreries factices en verre bleu constituent aussi la décoration principale d'un reliquaire de la même époque, fait partie de la collection André Fountaine, et qui, se modelant sur la relique qu'il était destiné à conserver, affecte la forme d'une main.

Une œuvre plus précieuse encore et plus compliquée est la châsse de

saint Monaghan, qui avait été prêtée à l'exposition de Kensington par l'évêque Kilduff. C'est aussi une production de l'art irlandais, et elle paraît dater du commencement du XIIe siècle. M. Darcel a donné de la châsse de saint Monaghan une description sommaire. Elle a à peu près la forme d'un pupitre, et elle est revêtue de plaques en argent doré que décorent des entrelacs et des figures de saints. Les arêtes sont ornées « de grands monstres efflanqués », animaux chimériques et redoutables dont les yeux sont formés d'un émail noir ou d'une substance vitreuse qui joue le même rôle. Dans cette châsse, comme dans la plupart des orfévreries religieuses du XIIe siècle, les sculptures en relief — figures d'hommes ou d'animaux — prennent une importance capitale, et elles ont, dans leur barbarie, une très-grande allure décorative.

Il est à peine utile de dire que pendant cette période les orfévres travaillent surtout pour l'Église. Presque tous sont moines; le couvent est un atelier. Le monastère de Saint-Alban, dans le Hertfordshire, était une école et un centre fécond de production dont la renommée s'était répandue bien au delà de la côte britannique. C'est là que vivait en 1142 le savant Anktill, *monachus et aurifaber incomparabilis*, disent les vieux textes. Habile dans l'art de fabriquer les monnaies, il fut appelé à la cour du roi de Danemark et il y demeura sept ans. De retour en Angleterre, il forma un élève dont le nom nous est connu, Salomon de Ely, et le maître et le disciple firent ensemble une châsse monumentale destinée à abriter les reliques de saint Alban, le protecteur de l'abbaye. Mathieu Paris nous a laissé quelques détails sur cette châsse, qui était d'argent doré et que le moine Anktill avait surchargée de pierreries empruntées au trésor du couvent. L'historien ajoute à la description du reliquaire de saint Alban un détail qui nous révèle un procédé de fabrication. Les parois du petit monument étaient décorées de figures en relief, et ces figures étaient faites au repoussé ; en outre, pour donner à ces reliefs plus de solidité et de résistance, Anktill avait rempli les creux avec une sorte de mastic ou de ciment durci : le texte du chroniqueur ne saurait en effet admettre une autre explication : *imagines impulit elevari*, écrit-il, *et concavas cœmento solidavit*.

Dans l'histoire des œuvres d'orfévrerie de cette époque, une part appartient souvent à la légende. La châsse de saint Alban n'échappa point à cette loi. Il était de tradition jadis que, pendant qu'Anktill travaillait à ce reliquaire, le saint martyr dont les os devaient y reposer apparut une nuit à l'artiste et vint l'encourager dans son œuvre. On ne sait pourquoi les orfévres français n'ont jamais eu de collaborateurs aussi bien situés.

Sous le règne de Henri II (Plantagenet), l'art semble avoir fait de nouveaux progrès ; mais l'orfévrerie reste aux mains des évêques et des moines, et c'est le temps glorieux pour le pouvoir ecclésiastique. L'Église a la richesse et une grande part de l'autorité ; elle veut augmenter l'une et l'autre ; elle entre en lutte avec le roi, et le drame qui se termina par le meurtre de Thomas Becket n'est qu'un des épisodes du long conflit qui remplit les dernières années du XII[e] siècle.

La mitre épiscopale de Becket, dont la reproduction se retrouve dans l'album de Henry Shaw, n'est point une œuvre d'orfévrerie ; mais par le caractère des ornements qui la décorent elle fait bien voir que la splendeur s'alliait alors à l'austérité dans les conceptions des artistes, presque tous hommes d'Église, qui travaillaient pour les évêques. Sous le règne de Richard Cœur-de-Lion, fils de Henri II, il est très-vraisemblable que l'art anglais et l'art français ont dû se mêler d'une manière assez étroite et s'influencer réciproquement. Richard et Philippe-Auguste étaient ensemble à la croisade, et, avant de se brouiller, les deux princes vécurent de la même vie et furent, pour ainsi dire, de la même école. Richard montra bien que la France ne lui était pas indifférente. On connaît ses ambitions, on sait comment il se fit tuer en 1199 au siége de Chalus, en Limousin.

Au commencement du XIII[e] siècle les grands ateliers créés dans les maisons religieuses, et notamment au monastère de Saint-Alban, étaient en pleine activité. Parmi les œuvres de ce temps, bien peu ont été conservées, mais certains textes font deviner ce qu'elles devaient être. L'inventaire de l'église de Salisbury, dressé en 1214, donne une idée des trésors que les orfévres avaient produits et de ceux dont ils multipliaient chaque jour le nombre et la richesse. C'étaient des croix, des mors de chapes, des couvertures de livres, le tout somptueusement décoré de pierreries incrustées dans l'or ou formant de splendides reliefs. M. Darcel a remarqué que parmi les châsses citées dans cet inventaire une seule est indiquée comme étant en émail : les autres étaient taillées dans l'ivoire. Mais on ne saurait conclure de ce fait, particulier à l'église de Salisbury, que les orfévres anglais ne savaient pas alors fabriquer ces grandes châsses de métal que façonnaient de ce côté-ci du détroit les artistes du temps de Philippe-Auguste. Nous avons déjà cité le reliquaire de saint Alban exécuté en 1142 par Anktill. Les arts de la fonte et du repoussé n'avaient pu périr soixante ans après. Loin de là, ils étaient plutôt destinés à se développer sous l'influence des grands courants qui s'imposaient à la pensée au XIII[e] siècle, et nous voyons précisément que sous Jean-sans-Terre et sous Henri III le travail et la

sculpture des métaux produisaient sans défaillance des œuvres somptueuses et délicates.

Le principal auteur de ces grandes orfévreries était un moine de Saint-Alban, Walter de Colchester. Il avait hérité de l'habileté de ses devanciers et il s'était même exercé dans un plus vaste domaine, puisque Mathieu Paris le qualifie de *pictor et sculptor incomparabilis*. L'abbé Texier, qui a résumé les textes relatifs à Walter, nous apprend que vers 1214 il exécuta et cisela une élégante statuette de la Vierge, et qu'il fit la couverture de deux textes des Évangiles : sur l'une de ces reliures il avait figuré le Christ crucifié entre la Vierge et saint Jean; sur l'autre il avait représenté le Sauveur entouré des évangélistes. Walter de Colchester fit aussi, en argent doré, des devants d'autel que décoraient de nombreuses figures. Ces travaux sont pour la plupart antérieurs à 1235, date de la mort de l'abbé Guillaume, qui les avait commandés à Walter.

Horace Walpole nous a conservé le nom de deux artistes qui, bien que mêlés à des entreprises très-diverses, firent œuvre d'orfévrerie. Henri III, fils de Jean-sans-Terre, ne fut pas indifférent au progrès des arts. Il avait à sa cour un orfévre, Odo. Un ordre de payement, daté de 1237, le qualifie de *aurifaber* et de surveillant des travaux de Westminster. Dans un acte de 1239, Odo l'orfévre est associé à son fils Edward au sujet d'une fourniture de vernis et de couleurs employés à la décoration de la chambre de la reine. Cet Edward, fils d'Odo, ou Edward de Westminster, comme l'appellent certains textes, paraît avoir été un personnage considérable et l'artiste préféré de Henri III. Il était l'homme de toutes les besognes. En 1244, le roi lui fait faire, pour remplir l'office d'étendard, un grand dragon brodé d'or et qui, la gueule ouverte, semblait toujours remuer la langue. Mais, malgré la diversité de ses travaux, Edward n'avait pas oublié le métier de son père. L'évêque de Chichester ayant légué à Henri III deux anneaux ornés de pierres précieuses, l'artiste reçut l'ordre d'en détacher une émeraude et un rubis et de les placer au front d'une figurine de la Vierge qui décorait un reliquaire. En 1252, Henri III demande à son fournisseur ordinaire une épée (*pulchrum gladium*), à pommeau d'argent, avec un fourreau de soie, et un ceinturon (*zonam*) pour la suspendre, cette arme de luxe devant servir à l'illustre roi d'Écosse pour les prochaines fêtes de la Nativité. Edward de Westminster vivait encore en 1260, car à cette date le roi l'invite à fournir à un moine William les couleurs nécessaires pour renouveler les peintures de Windsor, et Henri III, qui avait quelque souci de la comptabilité, ajoute qu'il lui remboursera cette avance dès qu'il en connaîtra le montant. Henri III cédait d'ailleurs sans contrainte à son amour pour les

arts, et l'on dit que ses dépenses éveillèrent plus d'une fois chez son trésorier une certaine mélancolie.

Sous le règne d'Édouard Ier (1272-1307), le luxe ecclésiastique et féodal ne fit que se développer. Un très-grand art, l'émaillerie, prend tout de suite une importance capitale dans les préoccupations des artistes et de ceux qui les emploient. Il y a ici, nous le savons, quelque place pour le doute : de la comparaison de certains textes et des rares monuments qui subsistent on a voulu conclure que les Anglais employaient eux-mêmes l'émail pour la décoration des menus objets, mais que pour la fabrication des grandes pièces, pour les œuvres difficiles à mener à bien, ils avaient recours au plus fécond, au plus savant atelier qui fonctionnât alors, celui de Limoges. A ce point de vue, il est impossible de ne pas attacher un intérêt véritable à un document qui a été cité partout et qui nous montre les exécuteurs testamentaires de Gauthier de Merton, évêque de Rochester, payant, en 1277, à l'émailleur Jean de Limoges le prix de la tombe qu'il avait faite pour ce prélat. L'artiste limousin, après avoir exécuté chez lui cette plaque de métal émaillé, vint en personne la poser sur la sépulture de Merton, dans l'église de Rochester [1].

Mais, si importants que soient ce texte et le fait qu'il nous révèle, nous ne voudrions point qu'on en abusât et qu'on en tirât cette conclusion que l'Angleterre à la fin du XIIIe siècle était impuissante à fabriquer toutes les pièces où l'émail joue un rôle. Pourquoi les Anglais n'auraient-ils pas été émailleurs? Il est bien difficile de ne pas attribuer une provenance anglaise au précieux coffret qui appartient au musée de South Kensington et qui a été exposé en 1867, à Paris, dans les salles de l'Histoire du travail. C'est une cassette en cuivre doré et émaillé que l'on suppose avoir été exécutée entre 1290 et 1300 pour William de Valence, comte de Pembroke, ou pour son fils Aymer. La forme rectangulaire en est tout à fait simple ; mais les émaux dont le coffret est revêtu lui donnent un admirable caractère d'art. Ces émaux sont des armoiries inscrites dans des losanges, rouges, blancs ou noirs, sur lesquels se détachent des léopards d'or. On comprend quel aspect à la fois somptueux et austère présente cette ornementation héraldique. Ainsi décoré, le coffret du comte de Pembroke est d'une coloration superbe, et donne une haute idée de l'émaillerie anglaise au moment où le XIIIe siècle va finir.

Nous raisonnons, on le voit, dans cette hypothèse que le chef-d'œuvre

1. Alb. Way, *Archeological Journal*, II, p. 171; Texier, p. 1144, et Darcel, p. 18. L'œuvre n'existe plus.

du musée de South Kensington a été exécuté en Angleterre. La preuve authentique fait défaut; mais ne doit-on pas tenir compte des vraisemblances? Comment croire qu'il n'y eut pas d'habiles émailleurs anglais, à Londres, sous Édouard Ier, lorsqu'il y en avait en France? Le livre de H. Géraud, *Paris sous Philippe le Bel*, nous fournit dans le rôle de la taille de 1292 l'indication de divers artistes dont les noms sont plus ou moins altérés, mais dont l'origine n'est point douteuse. On voit figurer dans cette liste, avec la quotité de la contribution imposée à chacun d'eux, Richardin, « l'esmailleeur de Londres », et les orfévres Robert, Englois, Jehan de Londres, Gilebert l'Englois et Sendrin l'Englois. Ces noms étrangers mêlés à ceux de nos orfévres parisiens montrent bien que Paris et Londres s'entendaient alors sur la question d'art, et que l'échange des idées, des œuvres, des méthodes, devait être fréquent entre les deux villes. Édouard Ier était d'ailleurs un peu Français par sa mère Éléonore de Provence : il avait en outre épousé une Française.

Il devait y avoir en Angleterre plusieurs ateliers d'orfévrerie. L'inventaire de Saint-Paul de Londres, dressé en 1295, mentionne, parmi les trésors de l'ancienne église, un reliquaire, *scrineum de opere Dunelmensi.* Nous ignorons tout à fait quel pouvait être le caractère de cette fabrication. S'agit-il d'une œuvre exécutée en Irlande, à Down, que Richard de Cirencester appelle *Dunum?*

Il existe à la Tour de Londres parmi les *regalia*, c'est-à-dire parmi les objets qui servaient au couronnement des rois, une œuvre à laquelle on attribue une très-ancienne origine et que l'histoire de l'orfévrerie en Angleterre aurait le plus grand intérêt à dater. C'est tout simplement une cuiller, *the coronation spoon.* Les Anglais en ont fait faire une reproduction d'une fidélité parfaite, et nous en avons vu un exemplaire à l'Exposition universelle du Champ de Mars. Elle est représentée en couleur dans le livre de H. Shaw, et l'on en trouvera ici la gravure. La pièce est en or; le cuilleron, de forme oblongue, un peu aminci par le bout, est divisé en deux compartiments dans lesquels l'archevêque, chargé d'oindre le souverain, pouvait plonger les deux doigts. La surface concave est décorée d'un motif gravé dont le dessin accentué et net figure des rinceaux symétriques. Le manche de la cuiller est de la plus exquise élégance. Il a pour ornement principal quatre perles placées deux à deux au-dessus et au-dessous d'un médaillon. Certaines parties étaient émaillées, vraisemblablement de bleu et de vert. L'aspect général est sérieux avec une grande richesse. L'auteur des *Dresses and decorations* raconte que cette cuiller a servi au couronnement des rois dès le XIIe siècle, et il ajoute que le style du petit monument semble

prouver qu'il date de cette époque. Nous le croyons plus moderne; nous serions même tenté de penser que le cuilleron et le manche



LA CUILLER DU COURONNEMENT.

ne sont pas du même temps : le manche présentant, dans sa gracilité délicate, une recherche de l'élégance, un goût de fine ornementation

qui ne se concilient pas tout à fait avec le caractère de l'idéal au moyen âge. Ces joyaux du couronnement ont eu naturellement bien des aventures : sous l'influence des modes changeantes, on ne se faisait pas scrupule de moderniser les ustensiles qui servaient à l'auguste cérémonie.

Le XIVe siècle s'ouvre par un règne tragique, celui d'Édouard II (1307-1327). Il y a là vingt années de luttes stériles, de trahisons, de conspirations du roi contre les seigneurs, de la reine contre le roi. Jamais la ruse et la mauvaise foi n'eurent de meilleurs jours. A la fin, Édouard est emprisonné, et ses deux gardiens reçoivent l'ordre de l'attacher sur son lit et de lui brûler les entrailles avec un fer rouge. Il n'est pas impossible que l'Angleterre ait continué à faire de l'orfévrerie sous ce règne malheureux. Toutefois nos renseignements, incomplets sans doute, ne nous fournissent pour ces vingt années aucun renseignement significatif.

Sous Édouard III, la tragédie continue ; mais c'est la France qui, avec son honneur, son sang et son or, fait les frais du lugubre drame. Charles le Bel étant mort sans laisser d'enfant mâle, ce qui, au point de vue du droit monarchique, est une imprudence grave, Édouard III réclama la couronne de France, et alors commença la terrible guerre qui dura cent ans. On en connaît les douloureux épisodes. Édouard III, c'est le roi qui fait de Calais, pour plus de deux siècles, une ville anglaise, c'est le roi de Crécy, de Poitiers, de toutes nos batailles perdues. Ce victorieux était d'ailleurs un financier. Il tira de son prisonnier, le roi d'Écosse, une somme de cent mille marcs. Le traité de Brétigny fixa à trois millions d'écus d'or la rançon de Jean II. Considéré comme homme d'affaires, Édouard III aurait mérité de naître de l'autre côté du Rhin. Son règne, désastreux pour ses voisins, fit entrer quelque monnaie au trésor royal.

L'art anglais n'y perdit rien. Le mouvement qui avait marqué la fin du XIIIe siècle s'accentua sous Édouard III, et les progrès accomplis se précisèrent. Il existe au Pembroke-College, de Cambridge, une coupe d'argent doré dont le travail a beaucoup de simplicité et d'accent. La pièce est approximativement datée, puisqu'elle a été donnée à l'institution par Marie de Valence, comtesse de Pembroke, dont elle porte les initiales M. V. On sait d'ailleurs que le collége a été fondé en 1347. Ce hanap, d'une forme sévère, se compose d'une vasque aux bords évasés que supporte un pied cylindrique. La base est décorée d'une sorte d'entourage fleuronné. Shaw a donné dans son livre le dessin de cette belle œuvre d'orfévrerie. L'inscription qui se déroule autour de la coupe indique qu'elle n'était point destinée à un usage religieux, mais à boire et à faire bonne chère : *drenk and mak gud cher*, disent, en leur barbare orthographe, les mots gravés sur le hanap de Pembroke-College.

Cette coupe diffère des ouvrages de la même date en ce sens qu'elle ne porte aucune trace d'émail. C'est presque une exception : dans le courant du XIVe siècle, l'émaillerie devint de plus en plus à la mode. Les œuvres sont là, qui le disent mieux encore que les textes. C'est vers 1349 qu'Édouard III créa l'ordre de la Jarretière. Ainsi que l'a fait remarquer M. Alfred Darcel, la chapelle du château de Windsor où se réunissaient les chevaliers « montre, au dossier de chacune de ses stalles, les armoiries de ceux des membres de l'ordre qui s'y sont succédé. Les plus anciennes, ajoute-t-il, sont exécutées en émaux champlevés de fabrique anglaise, très-certainement; les plus modernes, même quand ce sont celles d'empereurs et de rois, ne sont que peintes sur cuivre, ce qui est quelque peu humiliant pour notre époque[1]. »

Mais l'émail n'était pas seulement employé à la décoration des pièces de métal où les grands seigneurs inscrivaient leur blason; il constituait alors l'ornementation la plus fréquente des œuvres de l'orfévrerie. D'après un compte de dépenses cité par le marquis de Laborde, Édouard III donna en 1354 à Jean de Clermont et aux Français qui l'accompagnaient quatre tasses et un *ewer* (une aiguière) émaillés; en 1365, il achète de Thomas Hessey une cinquantaine de tasses, aiguières et salières d'argent doré et émaillé; en 1370, John Walsh et Chichester lui fournissent chacun une coupe d'argent doré et émaillé[2]. Les marchands dont nous venons de citer les noms, Hessey, Walsh et Chichester, étaient tous trois des orfévres de Londres.

L'Exposition universelle de 1867 a montré aux amateurs parisiens quelques-unes des œuvres dues aux contemporains de ces maîtres. Peut-être se rappellent-ils y avoir vu un fragment que les archéologues anglais croient un peu antérieur à 1340. C'est le couvercle d'une coupe en argent doré, revêtu d'émaux cloisonnés et champlevés. Cette pièce, qui appartient à l'un des colléges d'Oxford, *All-Souls college*, est de l'exécution la plus fine. Elle est même délicate à ce point qu'elle paraît dater d'hier. Nous le disons sans arrière-pensée : il est vraisemblable qu'un nettoyage indiscret aura ainsi modernisé l'aspect de cet émail ancien et vénérable.

A côté de ce fragment était exposée une pièce qui présente encore plus d'intérêt, la coupe connue sous le nom de *Lynn cup*. On la date du règne d'Édouard III, et, pour être plus précis, d'environ 1350. Elle appartient à la corporation de King's Lynn (Norfolk). C'est une coupe à

1. *Notice des Émaux et de l'Orfévrerie*, p. 19.
2. *Notice des Émaux, Documents et Glossaire*, p. 275.

couvercle, en argent doré. Le dessin est élégant, même un peu grêle. La pièce est décorée d'émaux translucides sur reliefs. Aux flancs de la coupe proprement dite brillent le vert, le bleu et le violet; ces couleurs se reproduisent sur le pied; le nœud est émaillé de bleu. L'émail translucide — *translucent*, disent nos voisins — laisse paraître, sous son voile léger comme un vernis, des figurines gravées dans le métal. Les ciselures, peu nombreuses d'ailleurs, ne sont pas d'un travail très-fin, et il semble que l'auteur de la coupe de la corporation de King's Lynn était moins un ciseleur qu'un maître expert à toutes les délicatesses de l'émaillerie.

Il ne paraît pas en effet que pendant le XIVe siècle la ciselure ait été pratiquée en Angleterre avec toute la finesse que réclame le travail de l'or et de l'argent. Une sorte d'a peu près suffisait. Deux médaillons en cuivre doré et émaillé qui appartiennent au British Museum et qu'on se rappelle avoir vus à l'exposition du Champ de Mars viennent ici à l'appui de notre observation. L'un représente la Vierge tenant l'Enfant et assise sous un baldaquin; l'autre, le Crucifiement. Les fonds sont émaillés; des anges ailés servent de bordure à chacun des médaillons. Sur le premier sont figurées les armes de l'abbaye de Warden ou Wardon, dans le Bedfordshire; sur le second, les lettres W. C., jointes à deux crosses, sont sans doute les initiales du nom d'un abbé. Ces deux pièces montrent un dessin vigoureux et caractérisé dans le style du temps; mais l'exécution est dépourvue de toute finesse.

On conserve encore au New College, à Oxford, la crosse du fondateur de la maison, Guillaume Wykeham, qui fut évêque de Winchester et chancelier d'Angleterre. Wykeham étant mort en 1404, cette crosse, dont il est d'ailleurs fait mention dans son testament, doit être datée des dernières années du XIVe siècle, et à coup sûr du règne de Richard II. « Elle est d'argent doré, dit Philippe Jung, et a près de sept pieds : c'est un ouvrage gothique embelli avec la plus grande variété et chargé de figures d'anges et des saints tutélaires de l'église cathédrale de Winchester, et qui, malgré son ancienneté, a l'élégance d'un temps plus moderne[1]. » L'auteur du *Guide d'Oxford* aurait pu ajouter que la figurine d'évêque agenouillé dans la volute du crosseron est celle de Wykeham lui-même. Cette œuvre fait songer par avance aux somptuosités qui caractérisent celles du siècle suivant.

Richard II, dont le règne fut témoin de tant de désordres et que le

1. *Guide d'Oxford, 1805*, p. 59. — La crosse de Wykeham est reproduite dans le recueil de Carter, *Ancient Sculpture and Painting*.

Parlement déposa par un acte solennel (1399), n'était pas indifférent aux choses de l'art. Il eut, entre autres préoccupations, celle de faire élever pour la reine et pour lui un magnifique tombeau. Stow, et Walpole après lui, nous ont conservé les noms des artistes à qui fut confiée l'exécution de cette grande œuvre. C'étaient deux orfévres, B. et Godfrey de Wood-Street. Ils firent les moules des statues du roi et de la reine; ils coulèrent ces images et ils les dorèrent. Ce texte nous montre ce qu'étaient alors les orfévres. Ils touchaient à la sculpture, comme à la gravure des sceaux; tous les travaux du métal leur appartenaient. Le luxe avait d'ailleurs grandi pendant tout le cours du XIVe siècle. Warton nous apprend qu'à cette époque il n'était guère de familles, même de condition moyenne, qui ne possédât un riche mobilier, des vêtements de soie, des tapisseries, des lits brodés, des coupes d'or ou d'argent, des bracelets, des chaînes, des colliers [1]. Ce luxe excessif mécontentait fort les gens austères, et lorsque dans leurs prédications ardentes les Lollards voulurent réformer les mœurs, ils s'attaquèrent tout d'abord aux artistes et aux ouvriers du métal; ils allèrent jusqu'à demander la suppression des orfévres, l'orfévrerie ne pouvant, d'après leur dire, se concilier avec les principes du pur Évangile. Il est superflu d'ajouter que l'on écouta peu ces prêcheurs.

Le XVe siècle fut en Angleterre, comme en France, une époque de raffinement et de luxe. La barbarie est dans les âmes, le respect pour la vie humaine est nul; saisir son ennemi et lui faire trancher la tête, c'est le rêve de tous ceux qui apparaissent sur la scène historique, et c'est un rêve qu'on réalise trop souvent. Les annales de ce siècle sont à chaque page tachées de sang. Le crime n'a plus de pudeur. Jeanne Darc brûlée vive, Henri VI enfermé à la tour de Londres et disparaissant d'une manière suspecte, lord Rivers et John Woodvill décapités, Stafford massacré à Bridgewater, le duc de Clarence noyé dans un tonneau de vin, les enfants d'Édouard IV étouffés, et les innombrables cadavres dont la guerre des deux Roses joncha le sol, tous ces assassinats font du XVe siècle une sorte de danse macabre où la mort mène le branle et pousse à l'abîme les acteurs illustres et les comparses ignorés. Il est inutile de dire combien la France fut mêlée à ces drames. C'est le temps d'Azincourt, c'est le temps où notre Charles VII n'est plus que le roi de Bourges, et où il faut reconquérir le royaume. L'histoire, en ces heures sinistres, semble n'avoir d'autre souci que de préparer des sujets de tragédies pour les Shakspeare du lendemain.

1. Warton, *Hist. of Poetry*, II, p. 254.

Et c'est au milieu de ces violences que l'art grandit et se raffine. Ici la vitalité de l'orfévrerie anglaise est affirmée à la fois par des textes et par des œuvres. Les artistes de Londres sont des producteurs actifs, et leurs créations arrivent à Paris. Nos inventaires royaux nous en fourniraient plus d'une preuve. Charles VI possédait, en 1399, un grand gobelet d'or émaillé, à pied et à couvercle, ainsi qu'une aiguière pareille, qui avaient été donnés par le roi d'Angleterre; en 1414, un inventaire du duc de Bretagne fait mention d'une aiguière d'or, d'un tableau d'or et de deux grands plats d'argent de provenance anglaise. Quant aux noms des artistes qui exécutaient ces œuvres, bien peu ont été retrouvés; nous ne pouvons guère citer, pour le règne de Henri V, que Guillaume Katan, orfévre de Londres, qui, ayant fourni des colliers et des ceintures, reçoit trente-trois écus en 1417.

L'évêque Butler avait exposé à Paris, en 1867, une crosse ou bâton pastoral connu en Angleterre sous le nom de *Limerick Crozier*. Cette crosse, qui est fort belle, est datée de 1418; elle est en argent doré et émaillé. Ainsi que l'a dit M. de Linas, elle présente « un nœud hexagonal à double étage comportant douze figures épargnées sur fond d'émail vert; en haut, six saints; au bas, la Vierge, saint Pierre, saint Paul et trois autres; sur les plats de la volute, une guirlande d'émail translucide; au centre, l'Annonciation. Des entrelacs sont gravés sur la hampe [1] ». On le voit, c'est là un travail compliqué et somptueux; le sentiment d'art qui a présidé à l'exécution de la crosse de Limerick est singulièrement voisin de celui qui, à cette époque, inspirait chez nous les œuvres de l'orfévrerie religieuse.

Il faut dire qu'à ce moment de son histoire, comme presque toujours d'ailleurs, l'Angleterre faisait accueil aux artistes étrangers et leur confiait d'importants travaux. Un orfévre — allemand ou flamand — travaillait à Londres sous le règne de Henri VI. Richard de Beauchamp, comte de Warwick, étant mort en 1439, on lui fit élever un superbe tombeau. La figure du comte fut modelée et fondue par un sculpteur anglais, William Austen, et il n'est pas sans intérêt de rappeler, à ce propos, qu'au sentiment de Flaxman Austen est un artiste comparable aux meilleurs statuaires italiens du xve siècle. La tradition nous apprend que la figure fut dorée par un orfévre du nom de Bartholomew Lambspring ou Lambespring. Walpole en fait un Allemand; mais il était probablement venu des Flandres, comme le dit l'auteur des *Ducs de Bourgogne*. Ce tombeau existe encore à Warwick, dans l'église de Sainte-Marie [2].

1. Ch. de Linas, *Histoire du travail à l'Exposition de 1867,* p. 223.
2. Wornum, *Epochs of painting, 1859,* p. 528.

L'Exposition de 1867 nous a fait voir quelques œuvres du temps de Henri VI et de son successeur Édouard IV. C'était d'abord une coupe d'ivoire montée en argent doré et datée de 1445; elle est célèbre en Angleterre sous le nom de *The Grace cup of saint Thomas a Becket*. Cette pièce, qui appartient à M. Howard, est d'une rare élégance. Les tons jaunis de l'ivoire se marient doucement à l'or; découpés avec finesse dans le joli goût du xve siècle, les ornements s'appliquent délicatement et sans excès sur les surfaces et sur les bords de la coupe de saint Thomas.

Une autre pièce, où l'orfévrerie joue un grand rôle, c'est la *masse* de l'université de Glascow (1465). Le bâton qui la supporte est en argent, mais lisse, et sans aucune trace d'ornementation. Il n'est vraisemblablement pas du xve siècle. Quant à la masse proprement dite, elle est d'argent doré, avec des clochetons et des pinacles; c'est un travail finement amenuisé.

La masse de l'université de Glascow est certainement d'origine anglaise, mais le type primitif doit être cherché ailleurs. Il est bon de rappeler ici une histoire peu connue. En 1683, on trouva à Saint-Andrews, en Écosse, six masses que l'on jugea magnifiques : trois d'entre elles furent conservées dans cette ville au collége de San-Salvator. Les autres furent données aux universités d'Aberdeen, d'Édimbourg et de Glascow. Ce dernier exemplaire est celui que nous venons de décrire et il date, comme nous l'avons dit, de 1465. Mais bien qu'ils ne fussent pas d'une force suprême sur les délicatesses de l'art gothique, les archéologues du xviie siècle jugèrent que, parmi les six masses trouvées à Saint-Andrews, l'une était l'original, les autres des copies d'un travail moins fin et moins savant. Ils en jugèrent sainement. L'exemplaire considéré comme ayant servi de modèle pour la fabrication des cinq autres porte en effet une inscription bien intéressante : *Jacobus Kennedy, illustris sancti Andreæ antistes ac fundator collegii s^ti Salvatoris, cui me donavit, me fecit fieri Parisiis, an. Dom.* MIIIILXI [1]. Nous voyons donc ici le fondateur d'un collége écossais s'adresser en 1461 aux artistes de Paris, pour leur faire faire une œuvre d'orfévrerie. Ce n'est pas d'hier que l'influence française se manifeste dans l'histoire des arts de la décoration et de la parure. La masse que possède l'université de Glascow n'est donc qu'une copie d'une œuvre parisienne.

Le caractère de l'orfévrerie aux dernières années du règne d'Édouard IV se précise par la coupe fameuse connue sous le nom d'*Anathema cup*, qui fut donnée par l'évêque de Winchester au collége

1. James Grierson, *Delineations of St. Andrews* (Édimbourg, 1807, p. 176).

de Pembroke, à Cambridge, et qui appartient encore à cette institution. La marque qu'elle porte correspond à 1481. Le nom sous lequel les archéologues anglais désignent cette pièce lui vient de l'inscription qu'on y peut lire : *Qui alienaverit anathema sit.* Des formules également menaçantes se retrouvent sur des œuvres d'origine française, et notamment sur le fameux calice de saint Remi. L'œuvre se protégeait ainsi contre la vente ou le détournement. A notre sens, l'*anathema cup* ne mérite pas tout l'intérêt qu'on est accoutumé de lui attribuer. C'est une coupe en argent doré, extrêmement simple, sorte de vase banal supporté par un pied de style assez faible et sans grâce. Peut-être faut-il y voir un travail provincial, l'œuvre d'un artiste peu informé du mouvement qui entraînait l'école vers les choses luxuriantes et abondamment décorées. La coupe de Pembroke College semble prouver, dans tous les cas, que l'orfévrerie anglaise eut ses moments d'hésitation et de somnolence.

Sous le règne d'Édouard IV vivait à Londres un artiste dont les œuvres sont ignorées et qui, à vrai dire, ne nous est connu que par ses infortunes conjugales. On ne sait rien de Shore, sinon qu'il était orfévre dans Lombard-Street et qu'il avait une femme adorable. Cette femme, c'est Jane Shore. Elle devint la maîtresse d'Édouard IV et elle quitta son mari. Mais, par sa grâce charmante, par la distinction de son esprit et la générosité de son cœur, elle se fit pardonner ce que sa conduite avait d'incorrect. Honnête au milieu d'une cour dissolue, protectrice des pauvres, elle aurait vécu sans ennemi si le duc de Glocester, le terrible Richard III, n'avait poussé la haine jusqu'à poursuivre tous ceux qui avaient approché Édouard IV. Après la mort du roi (1483), Richard dénonça Jane Shore comme coupable d'adultère. Elle fut condamnée à faire amende honorable, pieds nus, un cierge à la main, devant la foule ameutée qui remplissait l'église Saint-Paul, et qui riait de voir avilie cette souveraine de la veille.

L'histoire de l'orfévrerie anglaise, à la fin du xve siècle, se termine par des œuvres brillantes, exquises quelquefois. La plus célèbre de ces pièces, celle où s'exprime le mieux la fantaisie de l'époque qui va finir, a été exposée à Paris en 1867, et nous la reproduisons. C'est la salière, ou *salt cellar*, du New College, à Oxford. Cette œuvre, qui servait aux cérémonies du baptême, peut être datée très-approximativement, puisqu'on sait qu'elle a été donnée par Walter Hill en 1493. Selon l'usage du temps, elle est faite d'argent doré et, si la forme traditionnelle est relativement simple, le caprice de l'ornementation la complique, mais sans l'alourdir. Le couvercle se compose d'un large disque décoré de fleurettes symétriques et de perles; il est surmonté d'une pyramide polygonale dont les



LA SALIÈRE DU NEW COLLEGE, A OXFORD.

pans sont ajourés. Un anneau fleuronné marque et étreint la partie centrale de la coupe, travail de repoussé où les reliefs se tordent et flamboient. Sur le pied du vase, au-dessous d'un cercle de fleurs finement découpées, une inscription rappelle le nom du donateur. Dans sa forme et dans son exécution, la salière de Walter Hill révèle un goût à la fois robuste et charmant. C'est certainement un des chefs-d'œuvre de l'orfévrerie anglaise au XVe siècle.

L'histoire d'ailleurs allait commencer un autre cycle. La bataille de Bosworth (22 août 1485) avait mis fin au règne sanglant de Richard III. Ce redoutable politique ayant été tué dans la lutte, un nouveau personnage, Henri Tudor, s'apprêtait à entrer en scène. C'était le temps où l'Italie, la France et les Flandres se tournaient avec une ardeur rajeunie et pleine d'espérance vers les manifestations d'un art de plus en plus attentif aux formes élégantes et choisies. Quelques œuvres de transition disaient déjà, dans leur luxueuse délicatesse, que le XVIe siècle devait être une des plus brillantes époques de l'histoire de l'orfévrerie en Angleterre.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)



LE CHAPEAU DE PAILLE

PAR RUBENS



ETTE œuvre exquise de Rubens a mis en campagne l'imagination des chroniqueurs : elle représente une jeune Anversoise, Mlle Lunden, que le grand peintre connut vers la fin de sa vie. Pourquoi Pierre-Paul, s'est-on demandé, a-t-il reproduit avec tant de soin ce beau modèle? Au lieu d'en chercher les motifs dans son art, dans l'admiration et l'inspiration, les esprits vulgaires ont mieux aimé lui supposer un mobile en harmonie avec leur nature. Rubens, tourmenté par la goutte, épris d'ailleurs de sa jeune femme, qui avait seize ans le jour de ses noces, quand il en avait lui-même cinquante-trois, serait devenu amoureux de Mlle Lunden, aurait obtenu ses bonnes grâces et, pour célébrer ses joies furtives, aurait consacré à l'enchanteresse les plus somptueuses couleurs de sa palette. Comme si la beauté, la grâce et l'intelligence ne pouvaient charmer un homme supérieur sans l'attrait d'une liaison clandestine! il y a pour le génie de hautes séductions, qui dominent même la volupté. On ne le comprend guère de notre temps; mais les chefs de grandes époques, les fondateurs d'écoles le comprenaient, et Rubens était un fondateur d'école.

Non-seulement l'anecdote relative à Mlle Lunden est invraisemblable, mais elle ne s'appuie sur aucun texte et sur aucune preuve. La belle Anversoise appartenait à une des meilleures familles de sa ville natale. Rubens entretenait avec ses parents des relations de noble amitié : Nicolas Lunden épousa plus tard Élisabeth, une de ses trois filles; jamais

l'idée ne lui serait venue de convoiter sous ses cheveux gris une jeune personne bien élevée. Justement à cette époque il idéalisait, il poétisait Hélène Fourment, sa seconde femme, sur un grand nombre de tableaux : les œuvres où elle trône comme une reine des contes de fées, où il paraît solliciter pour elle l'admiration de l'univers, sont en quelque sorte des chants d'amour. Mais un peintre a besoin de types, de types variés même, comme un dramaturge, un romancier, ont besoin de caractères. M[lle] Lunden passait, à tort ou à raison, pour la plus belle personne des Pays-Bas. Rubens partageait peut-être l'opinion commune, et s'il la regardait comme trop flatteuse, sa jeune compatriote n'en restait pas moins un très-beau modèle. Ou il exécuta le portrait de lui-même, pour l'offrir à ses parents, ou, ce qui est plus vraisemblable, il lui fut demandé par la famille, qui le garda non-seulement comme un chef-d'œuvre, mais comme un souvenir domestique. Ce soin religieux est un nouveau démenti donné au conte de Mensaert.

Le type de M[lle] Lunden pourra ne pas plaire à tout le monde; mais il est frappant et original. Un beau front bien modelé, des yeux énormes avec des sourcils touffus, un nez régulier, mais un peu fort, une jolie bouche et un élégant ovale composent un ensemble attrayant, que rehaussent la blancheur de la peau, l'éclat du teint et la finesse des carnations. Elle semble réfléchie, attentive, défiante même et timide, portée à observer les gens qui l'approchent et à se tenir sur la réserve. Le grand chapeau orné de plumes qui ombrage le haut de sa figure, qui abrite, pour ainsi dire, ses yeux et son regard, avive, rend plus frappante cette expression inquiète et soupçonneuse. Et les mèches folles, égarées à droite et à gauche de la tête, semblent avoir peur. Le maintien est en harmonie avec le caractère général du type. M[lle] Lunden a les bras croisés au-devant de sa taille, comme une jeune personne modeste, qui évite les attitudes fières et les gestes décidés. La main droite presse le bout d'une écharpe. Un seul détail ne répond point au sentiment moral dont toute l'image est pénétrée : la chemisette s'écarte pour laisser voir les deux seins nus, pressés l'un contre l'autre et dominant le corsage noir. Ils semblent provoquer l'attention et solliciter le regard. Mais c'était une mode de l'époque. Rubens a toujours représenté ainsi vêtue sa jeune femme Hélène Fourment : la poitrine découverte de la belle Anversoise n'a donc pas la moindre signification. Elle n'atténue pas son air de prudence timide et inquiète. M[lle] Lunden, avec cet esprit craintif, devait peser chacune de ses paroles, redouter les mauvais propos, être chaste même en imagination. La chronique ne pouvait plus mal choisir l'héroïne d'un amour tardif qui eût exalté le vieux Rubens, peu entreprenant d'ail-



P. RUBENS PINX. — RAJON SCULP.

LA FEMME AU CHAPEAU DE PAILLE

Gazette des Beaux-Arts. — Imp. A. Salmon, Paris

leurs et peu sensuel, comme beaucoup de grands hommes. Il a su exprimer admirablement son caractère, il l'a fait vivre sur la toile; mais leur intimité n'a point franchi les bornes de cet accord idéal entre le peintre et son modèle.

Le portrait de Mlle Lunden, où le clair-obscur est si habilement ménagé, resta un siècle et demi dans sa famille. D'autres ouvrages d'élite tenaient compagnie à ce chef-d'œuvre. Louis XV ayant fait une excursion à Anvers en 1746, après les victoires de Fontenoy et de Raucoux (la France, sous ce roi corrompu, gagnait encore des batailles), voulut voir la collection déjà sanctionnée par le temps. Il admira beaucoup, dit-on, un paysage de Rubens, et en offrit 12,000 florins de Brabant, somme importante que l'on refusa[1]. Mais il admira bien plus encore le portrait de Mlle Lunden et témoigna un désir extrême de l'acquérir : ses propositions étaient acceptées, l'affaire allait se conclure, si une brusquerie ou une impolitesse de la propriétaire n'avait fait rompre la négociation. Michel ne spécifie pas le genre d'inconvenance qui blessa le prince. Quand son volume parut, en 1771, la toile appartenait encore à la famille Lunden. Elle n'avait jamais été gravée par aucun maître de l'ancienne école, et je pense qu'elle ne l'a pas été depuis[2]. La planche que nous offrons à nos lecteurs a donc tout l'attrait d'une nouveauté. La touche, la couleur de l'original, où abondent les finesses du pinceau, enthousiasment les connaisseurs, qui le regardent comme une merveille d'éclat, de fraîcheur et d'harmonie.

Après l'année 1771, que devint le portrait de Mlle Lunden? Il demeura sans doute quelque temps encore dans la famille, puis le souffle orageux qui bouleversait l'Europe l'atteignit, l'emporta, comme bien d'autres objets précieux. Quelles aventures subit alors, pendant un demi-siècle, l'image de la craintive et chaste Anversoise? Son portrait ne fut pas respecté comme elle. Ce serait une histoire curieuse et attrayante que de le suivre dans ses pérégrinations, dans les caprices de sa bonne et de sa mauvaise fortune. Il a dû changer de domicile comme un proscrit, monter

1. Ce paysage a été gravé par Lucas van Uden; il porte les deux signatures : *PP. Rubens pinxit, L. van Uden fecit.*

2. Le licencié Michel le constate dans un style si barbare, que je transcris la phrase comme une curiosité littéraire : « Puisqu'on voit manifestement que des pièces aussi précieuses ont été négligées par nos anciens graveurs, même habitants d'Anvers, dont on pourrait encore produire une grande quantité dans cette ville et aux Pays-Bas, à plus forte raison celles qui brillent chez l'étranger doivent avoir été frustrées de la gravure, faute de burins adroits et capables d'être rangés en parallèle avec la gravure flamande du siècle passé. » Voilà de quelle façon élégante et claire sont rédigés la plupart des documents originaux sur les deux écoles des Pays-Bas.

et descendre l'escalier du sort. Que de scènes domestiques eurent lieu devant ce muet témoin, que de joies secrètes, librement exprimées, que de larmes silencieuses, répandues loin des jaloux, des railleurs et des méchants! Les émotions les plus violentes, les crises les plus tragiques de la destinée humaine, sont justement celles que l'on dérobe avec soin à tous les regards. Le bonheur et l'infortune aiment le silence et le mystère : ce que nous montrons de nous-mêmes, c'est la partie la plus commune, la plus insignifiante, comme un arbre qui souffre n'abandonne aux vents que des feuilles mortes.

Après bien des vicissitudes inconnues, un hasard propice amena enfin la gracieuse image devant un habile connaisseur, qui pouvait non-seulement l'apprécier, mais l'acquérir, le fameux Robert Peel. Le ministre opulent n'eut garde de la laisser échapper : elle devint un des ornements principaux de sa galerie, où elle fut recherchée, admirée longtemps par les amateurs. Hazlitt lui consacra un passage de ses brillantes et capricieuses variations. Le *Chapeau de paille* acquit une célébrité européenne. Mais toute œuvre qui décore une habitation particulière, fût-ce un hôtel princier, court la chance d'une nouvelle émigration. Et en voyage, elle peut toujours subir des avaries ou disparaître. Une seconde faveur du sort a prémuni contre ces mauvaises chances la toile magnifique où le génie de Rubens lutte contre la nature. Du cabinet de sir Robert Peel, Mlle Lunden a passé dans la Galerie nationale de Londres, cette collection qui devient chaque jour plus précieuse, que les administrateurs augmentent avec un zèle, un goût et une science dignes d'éloges. Voilà donc le chef-d'œuvre abrité contre la malveillance du destin, livré sans obstacle aux regards studieux, autre avantage dont les historiens, critiques et amateurs ne méconnaîtront pas l'importance, car il faut pouvoir examiner à son jour et à son heure les productions d'élite : on ne les comprend bien, on n'en sent toute la valeur que dans la même disposition morale qui les a inspirées. Alors seulement il y a complète sympathie entre l'auteur et le juge; alors seulement l'idée de l'artiste, la poésie de l'œuvre, apparaissent sans voile et comme illuminées.

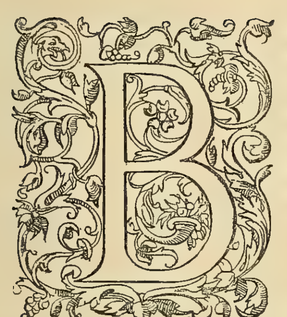
ALFRED MICHIELS.



DE QUELQUES ESTAMPES SATIRIQUES

POUR ET CONTRE LA RÉFORME[1]

IV.



IEN avant Luther, bien avant les réformateurs qui lui préparèrent la voie, on entend en France de vives plaintes contre la papauté, non pas empreintes de colères et de tempêtes comme en Allemagne, mais qui, dans leur accablement, offrent un certain lyrisme.

> Ha! Rome, Rome,
> Encore ociras-tu maint home!

s'écrie le moine Guyon de Provins. Et ailleurs, dans un vers imprégné de tristesse :

> Rome nos suce et nos englot.

Le moine gallican, dont quelques aspirations semblent appartenir à l'époque actuelle, souhaitait que les dons des particuliers, au lieu de s'amasser dans les coffres du clergé, fussent employés à construire des ponts, des routes et des hôpitaux.

Au commencement du XIIIe siècle, le troubadour Guillaume Figuéras, de Toulouse, se révolte contre les massacres de Béziers et s'en prend à la papauté :

« O Rome, telle est la grandeur de votre crime que vous méprisez et Dieu et les saints.

« Rome fourbe et trompeuse, vous gouvernez si injustement qu'auprès de vous se cachent toute ruse, toute mauvaise foi.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VIII, p. 404.

« Rome, sous les dehors d'un agneau, avec un regard simple et modeste, vous êtes au dedans un loup ravisseur et un serpent couronné. »

Il serait facile d'accumuler d'autres attaques des adversaires de l'Église, celles de Pierre Cardinal entre autres. Elles sont nombreuses. L'Inquisition ne laissa pas longtemps les troubadours chanter sur ce ton. Traqués, persécutés, emprisonnés, ils durent se taire ou s'enfuir à l'étranger; mais la secousse était imprimée, et jusqu'en Italie, en pleine Rome, le trône papal continua à servir de point de mire aux attaques violentes.

Un tailleur, nommé Pasquin, n'avait pas craint, au XIVe siècle, de critiquer les faits et gestes du pape, des cardinaux, des prélats et des grands seigneurs. Son esprit caustique le rendit populaire : on le regardait comme une sorte de Diogène. Quand il mourut, un fragment de statue antique ayant été trouvé aux environs de son échoppe, les ouvriers le dressèrent contre le palais Pamphili et, en souvenir de l'artisan sarcastique, décorèrent ce torse du nom de Pasquin.

« Les courtisans et les poëtes, dit un ancien écrivain italien, Ant. Barotti, ne laissèrent pas échapper cette occasion de vider leurs satires sous ce nom consacré; ils donnèrent à la statue le caractère fin et mordant du tailleur, et lui attribuèrent toutes les plaisanteries qu'ils voulurent publier. Ils conservèrent à ces pamphlets le style des gens sans éducation, et respectèrent le vocabulaire plébéien de Pasquin, sans renoncer aux traits spirituels. Bientôt Pasquin fut couvert journellement de mille concetti, qui prirent depuis le nom de *pasquinades;* mais l'audace de Pasquin redoublant de jour en jour, Adrien VI, pour en terminer avec l'enragé satirique, ordonna de précipiter sa statue dans le Tibre. — Quoi, disait-il, dans une ville où il est facile de fermer la bouche aux hommes, je ne pourrai pas trouver le secret de faire taire un morceau de marbre? — Si on noyait Pasquin, répondit au pape un de ses familiers, il se ferait entendre plus haut que les grenouilles du fond de leurs marais; et si on le brûlait, les poëtes, nation naturellement portée à médire, s'assembleraient tous les ans dans le lieu du supplice de leur patron, pour y célébrer ses obsèques en déchirant la mémoire de celui qui lui aurait fait son procès.

Pasquin échappa au Tibre, mais ne devint pas plus réservé dans ses propos : « Les murs de la cité des papes, disait-il, sont faits de capuchons, de rosaires, de chapelets, de tonsures, de barbes de capucins, de ceintures monacales, de sandales, de poissons, d'œufs, de fromages, de mitres, de peaux de chèvre, de cierges, de cire et de plomb, de bulles et d'une foule d'écrits, le tout cimenté avec de l'huile et de la soie. Voilà de

quoi se composent les murs qui ceignent la cité des papes. Elle a quatre portes appelées : la première, porte de la Superstition; la seconde, porte de l'Ignorance; la troisième, porte de l'Hypocrisie; la quatrième, porte de l'Orgueil. Mais on les a si profondément minées et attaquées de tant de façons, que je ne pense pas qu'elles puissent durer longtemps[1]. »



GORGONEUM CAPUT,

Estampe du XVIe siècle[2].

On dira avec raison que cet entretien de Pasquin date de 1550 et que les audaces de Luther avaient pénétré jusqu'en Italie et enhardi les timides; mais il est de plus anciennes pièces satiriques. A propos des

1. Pasquillus, *Entretiens* (vers 1550). Voir Mary Lafon, *Pasquin et Marforio, Histoire satirique des papes, traduite et publiée pour la première fois,* 1 vol. in-18. Dentu, 1861.

2. On pourrait mettre en regard de la pasquinade ci-dessus une image satirique, malheureusement sans date et sans signature, qui porte pour titre *Gorgoneum caput.* Dans un cadre ornementé, à travers les enroulements duquel montrent leur tête un âne déchiffrant à l'aide de lunettes quelque livre sacré, un évêque à tête d'animal, un jésuite représenté par un pourceau et une oie tenant dans son bec un rosaire, la figuration du pape, sa tiare et ses habits sacerdotaux, sont formés à l'aide des instruments de la passion et des objets sacrés ayant trait au culte. Cette curieuse estampe, de la fin du XVIe siècle, est une des premières à ma connaissance où les instruments et emblèmes

indulgences de Jules II, élu en 1503, Pasquin disait : « Jules s'est fait marchand et veut tromper l'univers ; il vend ce qu'il n'aura jamais, le ciel. » Touchant les membres du sacré collége : « Voici les troupeaux, les bêtes des champs, les serpents et les vautours à grandes plumes. »

Ces malices du peuple romain perdent malheureusement à la traduction. Aussi passerai-je rapidement sur le *Parallèle du Christ et du pape*[1], sur la *Généalogie de l'Antechrist, fils du diable*[2], qui ne sont que des redites de pamphlets luthériens. Pasquin se rapproche quelquefois si près de Luther, qu'il semble recevoir directement ses instructions de la Saxe; dans un dialogue avec Marforio, autre compère à la langue presque aussi bien affilée que la sienne, Pasquin dit : « Quant aux prêtres, je leur donnerais des femmes pour les forcer à quitter leurs concubines ; je donnerais des concubines aux moines, afin de les empêcher d'être les maris de toutes les femmes et les femmes de tous les maris. »

Voilà la grosse question posée, celle qui se débat encore et que je n'ai pas à résoudre, cherchant seulement à quelles manifestations de l'opinion donna lieu le mariage du moine défroqué, Luther, avec la nonne Catherine de Bora.

V.

« Celui qui emploiera la caricature sera châtié par la caricature », est un axiome qui ne se trouve pas dans la Bible des réformés. Luther put toutefois en reconnaître la justesse. Il avait attaqué ou fait attaquer le pape par des graveurs auxquels il donnait le mot d'ordre; les défenseurs de la cour de Rome employèrent les mêmes armes.

Le 13 juin 1525, Luther épousait Catherine de Bora, jeune nonne du couvent de Nimptsch. A ce mariage, les adversaires du moine répondirent par un charivari qui dura une partie de l'année : les pamphlets donnèrent naissance à des caricatures ; les caricatures, à des chansons. « En vérité, dit Juncker, un des disciples qui contribuèrent à répandre la Réforme, on ne saurait dire quelles gorges chaudes les papistes ont faites au sujet de cet hymen, qu'ils ont chanté jusqu'à présenter ces saintes noces comme incestueuses. »

relatifs à une corporation servent de contour au personnage symbolisé. Les dessinateurs ont abusé depuis de ce système, et c'est la description de Pasquin qui m'y fait songer.

1. Mary Lafon, *Pasquin et Marforio*, etc., p. 48-49.

2. Id., ibid., p. 160-161.

Le moine Conrad Collin publiait un livre « sur les noces de chien de Luther ».

Luther ayant donné le ton, rien d'étrange à ce qu'on accrochât plusieurs casseroles à la queue de ce « chien » enragé qui traitait ses adversaires avec tant de brutalité. On a toutefois recueilli des traits plus spirituels. Le vieux théologien Emser, qui avait eu maille à partir avec le docteur, improvisa un épithalame pour célébrer l'union des deux époux, non pas toutefois pour leur être agréable :

« Adieu cuculle, adieu cape, adieu prieur, gardien, abbé ; adieu tous les vœux, et gai, gai, gai.

« Adieu matines, oraisons, adieu crainte et pudeur, adieu conscience, et gai, gai. »

Luther s'amusait de ces facéties et y répondait par des couplets de sa façon. On chante encore à Wittemberg, dit-on, un cantique amusant en réponse au Noël satirique d'Emser. Un couplet de cette chanson, attribuée, paroles et musique, à Luther, suffira pour montrer sa joyeuse humeur :

Martin veut,
Das ri, ra, ritz,
Qu'on tisonne les moines;
Das ri, ra, ritz,
Qu'on rôtisse les prêtres;
Das ri, ra, ritz,
Qu'on émancipe les moines.

Sans doute à cette date se rattache une certaine caricature qui représente le moine en quête d'un asile et emmenant avec sa femme, son enfant et son chien, son gros ventre qu'il porte dans une brouette. (A-t-on assez abusé depuis, en France et en Angleterre, de cet abdomen embarrassant pour les personnages en vue !) D'une main le réformateur tient la tiare papale qui lui sert de sébile pour demander l'aumône, de l'autre il pousse la brouette. Sur le dos, Luther porte une boîte de colporteur, par les ouvertures de laquelle on aperçoit diverses têtes de personnages de toute condition. Sa femme, Catherine de Bora, suit le cortége, tenant dans ses bras un nouveau-né ; elle est chargée également d'un long coffre auquel est ajusté un gros livre, la Bible. Les deux époux vont prêcher dans les campagnes l'Évangile nouveau.

M. F.-W. Ebeling, dans les Notices qui accompagnent l'*Historich-Grotesk-Komischer*[1], dit que cette caricature antiluthérienne, due à un graveur inconnu de 1580, « paraît être de Strasbourg ». Suivant le com-

1. Leipsig, 1862, in-folio ; il n'a paru que deux livraisons.

mentateur, la femme de Luther porte les principaux ouvrages de la Réforme, et les adversaires du moine, placés devant et derrière la brouette, lui font faire un chemin pénible.

Je ne partage pas cette dernière opinion. Les personnages graves et austères que Luther brouette et porte sur son dos me paraissent plutôt des partisans de la Réforme que ses adversaires. On ne voit parmi eux ni cardinaux, ni prélats, ni prêtres, qu'il était facile d'introduire comme caractérisant l'Église. J'estime, au contraire, que cette boîte et cette brouette constituent l'étalage et la montre du réformateur. « Voyez, disait-il en déballant sa marchandise, c'est-à-dire la Bible, quels puis-



D'APRÈS UNE ESTAMPE DU XVIe SIÈCLE.

sants seigneurs patronnent le Livre et quels personnages de haute condition consentent à me suivre dans mes pérégrinations. »

Telle me paraît être la pensée du graveur anonyme de cette planche, qui est une raillerie peu mordante du réformateur.

Une certaine bonne humeur s'attache toujours à Luther, qui a servi à sa réputation, et je ne peux penser au réformateur sans que ne me reviennent à la mémoire les vers suivants composés par lui :

Où chantent de braves compagnons l'humeur méchante ne saurait être : la colère, l'envie, la haine, ne sauraient rester dans le cœur.

Le docteur Conrad Wimpfina fit imprimer à Francfort un recueil de

controverses religieuses où les gravures ne répondaient pas précisément au texte. On voit représentées sur ces images la chambre à coucher de Luther, la danse du moine et de la nonne la première nuit de leurs noces, avec légendes à l'unisson. — Laissez grogner le cochon, disait avec son gros langage le docteur en parlant du pamphlet de son adversaire.

La bouteille, la paillardise, jouent un grand rôle dans les caricatures qu'amena l'union de Luther et de Catherine de Bora. Les défenseurs de l'Église, en attaquant si violemment la femme de Luther, n'imitèrent pas la réserve que le sexe féminin inspirait au réformateur. On ne saurait atténuer la brutalité et la grossièreté des invectives du moine saxon, entraîné dans la lutte avec l'Église. Vis-à-vis des femmes, Luther fait preuve d'une sympathie particulière. A un ami il écrivait : « Celui qui insulte les prédicateurs (protestants) et les femmes ne réussira pas bien. C'est des femmes que viennent les enfants par quoi se maintient le gouvernement de la famille et de l'État. Qui les méprise, méprise Dieu et les hommes. » Et il se montre soucieux de certaines figures que Lucas Cranach avait composées pour un de ses pamphlets : « Maître Lucas, dit Luther, est un peintre peu délicat. Il pouvait épargner le sexe féminin en considération de nos mères et de l'œuvre de Dieu. Il pouvait peindre d'autres formes plus dignes du pape, je veux dire plus diaboliques. » (3 juin 1545.)

A quelques jours de là il revient sur la même question : « Je ferai tous mes efforts si je vis, dit Luther, pour que le peintre Lucas substitue à cette peinture obscène une image plus honnête. » Délicatesses qui se retrouvent parfois chez les natures violentes.

VI.

J'aurais pu donner un aperçu des médailles satiriques qui se trouvent dans les musées. Il est peu de cabinets dans les vitrines desquels le curieux ne remarque burinée sur le bronze quelque association de diable et de pape, de furie et de cardinal : parodies de médailles officielles où le pouvoir spirituel avait été géminé jusque-là avec le pouvoir spirituel et où les profils des papes étaient accolés à ceux de puissants empereurs. Suivant Klotz[1], les médailles satiriques fabriquées par les protestants furent répandues de 1537 à 1547 en Allemagne, en France et en Angleterre.

On voit à la Bibliothèque nationale un plomb représentant une tête de cardinal accolée à une tête de fou. La légende porte : *des. bapst. Gebot. ist. wider got.* MDXLIII. Traduction : « La domination du pape

1. *Opuscula nummaria, de Nummis contumeliosis et satyricis,* 1772, in-8°.

est contraire à Dieu. » Au revers une femme, portant un glaive et une croix, est assise sur un pape renversé qui tient une coupe à la main. Légende : « La fausse doctrine ne prévaut plus. *Falsghe. lere. gilt. night. mehr.* MDXLIII. »

Les protestants ayant fait servir l'art sévère des médailles aux besoins de leur cause contre Rome, il n'y a pas lieu de s'étonner que les défenseurs de l'Église, accolant des têtes de fous à des têtes de diables, firent graver en exergue : *Calvinvs heresiarch. pessimvs.* Aussi faut-il voir le profond étonnement des anciens numismates en face de pareils types. Le père Jobert, quoiqu'il fît graver deux de ces types satiriques pour la *Science des médailles,* disait : « Je n'aurais pas daigné en parler, si ce n'était que ces ridicules pièces sont fort connues et tombent aisément entre les mains des gens curieux qui se tourmentent inutilement pour les entendre; car, on a beau faire, il n'est pas possible de rendre intelligibles les visions de certaines têtes mal faites qui n'eurent jamais de raison. »

Brave savant, qui, enfoncé dans l'étude de ses médailles, paraît n'avoir jamais ouï parler des querelles du catholicisme et du protestantisme !

Si l'on excepte quelques représentations symboliques traduites gravement par les réformés, les pamphlétaires attachés à leur cause se croient obligés d'ajouter aux rancunes déjà violentes des dessinateurs une série d'invectives contre Rome : peste, cancer, prostituée, vipère. Telles sont les litanies habituelles contre l'Église.

Ceux qui défendaient le catholicisme ne furent pas moins violents d'ailleurs que les réformés, à prendre pour type la *Généalogie et fin des huguenaux*, par Gabriel de Saconay, archidiacre de l'Église de Lyon. Le prêtre avait entrepris de lutter contre les huguenots qu'il appelle *hu! guenons*[1] ! Ce calembour par à peu près, que ne dédaigneraient peut-être pas certains petits journaux d'aujourd'hui, a décidé de l'esprit du dessinateur employé pour illustrer le livre de Saconay. Les huguenots sont divisés en différentes espèces : les uns à tête de chien comme Luther, les autres à tête de loup comme Calvin, certains demi-renards, demi-singes voulant dévorer la France.

C'est particulièrement de Lyon, ville attachée profondément à la foi catholique, que partirent les pamphlets les plus hostiles à la Réforme.

En 1562, les protestants révoltés prirent les armes sous le comman-

1. On prétendait que le nom de *huguenot* venait de celui de *Guenau* ou *guenon*, sorte de singe.

dement du baron des Adrets, et commirent de grands excès à Lyon et à Montbrison.

Un manuscrit de la bibliothèque de Lyon contient de curieux détails sur les guerres civiles et religieuses qui désolèrent la France pendant le règne des fils de Catherine de Médicis. Ce manuscrit a pour titre *de Tristibus Galliæ* et renferme des miniatures coloriées dont l'échantillon



D'APRÈS UNE MINIATURE DU MANUSCRIT *de Tristibus Galliæ*.

« Vie militaire et religieuse au moyen âge. »

ci-dessus, le seul satirique, montrera la valeur. En tête du livre Ier du poëme se voit un dessin dont une note manuscrite ancienne, postérieure au manuscrit, donne l'analyse : « Le lion, que l'on voit lié et dompté, représente la France que les hérétiques réduisirent à un état déplorable tant par les guerres civiles, en pillant, violant, tuant, saccageant et exerçant des cruautés inouïes envers les catholiques, que par leurs impiétés dont ils laissèrent partout les marques, en profanant les églises, en brisant

les vases sacrés et foulant aux pieds les croix, les images et les reliques des saints. »

Ces hérétiques, l'auteur du manuscrit ne croit mieux pouvoir les dépeindre qu'avec des têtes de singes. N'était-ce pas agir en animaux que de briser les cloches, déchirer les ornements du temple, insulter le Christ, incendier et piller?

Il est à noter que les sectaires, bien plus que les chefs de la Réforme, supportèrent ces représailles de la satire. On connaît peu de satires gravées ou dessinées en France à l'adresse de Luther; cependant on voit à Toulouse, dans l'église Saint-Sernin, une stalle curieuse relative à Calvin. Sur le bas-relief de la miséricorde de la première stalle, à gauche du maître-autel, sont représentés trois hommes en contemplation devant un porc assis dans une chaire. Ce n'est plus là un analogue des caprices que



MISÉRICORDE DE SAINT-SERNIN, A TOULOUSE.

les Flamands burinaient sur les principales stalles des églises de France. Ces personnages, dont l'un agenouillé tient un livre, sans doute une Bible luthérienne, en attachant des regards attentifs vers l'animal, ne ressemblent en rien aux *poupées* fantasques mêlées habituellement, sur les miséricordes, aux scènes de corporations d'ouvriers. Un petit drame satirique met en regard des hommes adorant ou écoutant pieusement un porc immonde. Singulier détail dans une église, surtout en le rapprochant de l'inscription *Calvin le porc!* Aussi M. de Montalembert avait-il, en 1833, signalé ce singulier monument dont il donnait une légende approximative : « *Calvin le porc preschant* », dit-il, rapportant de Toulouse un souvenir plutôt qu'un texte exact.

Le rôle du protestantisme ayant été profond dans les provinces méridionales de la France, et voulant ne pas m'en rapporter à des informa-

tions de seconde main, — on va voir combien elles sont dangereuses, — je chargeai d'abord un ami de me faire dessiner la miséricorde. Le croquis, quoique curieux, ne me suffit pas; je craignais que l'inscription n'eût été ajoutée postérieurement à la sculpture par quelque adversaire trop zélé du protestantisme : je me fis envoyer un dessin exact de l'inscription. En archéologie, on ne saurait être trop minutieux et sceptique.

Cette première instruction modifia complétement la nature de l'inscription, comme il est facile de s'en apercevoir par le croquis que, grâce à l'obligeance de M. Viollet-Le-Duc, je pus obtenir. Un clou assez gros avait été enfoncé dans le milieu du mot, de façon à le rendre presque illisible. « Il n'est pas possible, m'écrivait M. Paul Bellet, que l'inscription porte *Calvin le porc.* »

De son côté M. Viollet-Le-Duc, dessinant à mon intention un trait rapide de l'animal, me répondait également : « Il est évident qu'un mauvais plaisant a fiché un clou, — car le rond haché est une tête de clou, — pour changer *père* en *porc.* »

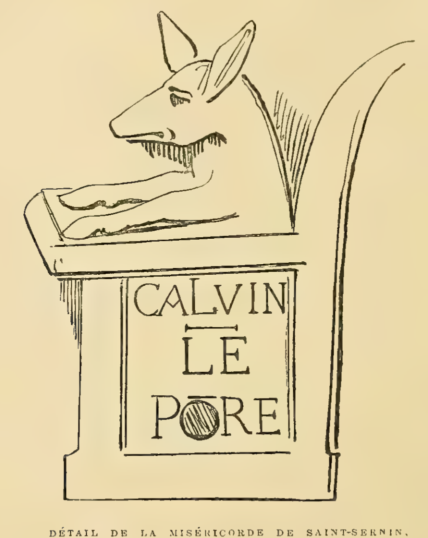
On se trouve donc ici en face d'un problème non sans ressemblance avec la fameuse tache d'encre répandue sur le manuscrit de Longus par Paul-Louis Courier.

Ce n'est pas toutefois que l'ensemble de la miséricorde satirique en soit profondément modifié. Que l'inscription porte Calvin le *père* ou Calvin le *porc*, il n'en reste pas moins une scène représentant trois personnages dans une attitude d'humble adoration en face d'un animal que le sculpteur a prétendu symboliser un esprit grossier; car il ne serait pas impossible que ce quadrupède regardé jusqu'ici comme un porc soit un âne[1]. Les catholiques, qui appelaient Calvin *père*, — sans doute père de la doctrine des réformés, — ne prétendaient pas honorer son image en l'affublant d'une peau de porc ou d'âne.

Comment et à quelle époque fut introduite cette stalle sous les voûtes de Saint-Sernin? Il est facile de le montrer en s'en rapportant à l'histoire de l'église. On célébrait jadis chaque année, dans les églises de Toulouse, le vœu fait par les catholiques en 1562 afin d'être délivrés des protestants qui, dans la nuit du 12 au 13 mai de cette même année, s'étaient emparés du Capitole, de plusieurs églises et avaient profité des travaux de défense protégeant ces monuments (Saint-Sernin dut être fortifié de 1345 à 1351). Les catholiques ayant triomphé et repris possession des temples consacrés à leur culte, il n'est pas besoin d'un grand tra-

1. « L'animal représenté en chaire a tout l'air d'un âne et non d'un porc; ses oreilles sont redressées et rejetées en arrière. » (Lettre de M. Paul Bellet.)

vail d'induction pour établir qu'ils voulurent consacrer la mémoire de cet événement par quelque souvenir durable. Une stalle injurieuse pour les calvinistes fut sans doute commandée à quelque sculpteur du pays. Calvin, père ou porc, resta donc prêchant un culte grossier aux schismatiques. Quel est le juge d'instruction qui, à la vue du clou fiché dans



DÉTAIL DE LA MISÉRICORDE DE SAINT-SERNIN.

D'après un croquis de M. Viollet-Le-Duc.

l'inscription, n'accuserait tout d'abord un réformé d'avoir voulu protester contre cette symbolisation injurieuse?

J'ai à peu près terminé ma tâche, m'efforçant de la restreindre plutôt que de la développer. Certains monuments, auxquels l'archéologie n'a pas prêté une assez vive attention jusqu'ici, éclairent les querelles religieuses du XVIe siècle et les rendent plus sensibles que les lourds ouvrages de controverse si nombreux, si pénibles à lire, et qui ne valent pas un trait de burin ou un bas-relief de statuaire en bois.

CHAMPFLEURY.

LES GRANDES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES[1].

II.

M. JOHN W. WILSON

IV.



N peu de tout, tel est le contingent français de la galerie Wilson ; un peu de tout, depuis le premier peintre français qui soit véritablement un maître, un glorieux chef d'école, jusqu'aux plus célèbres de nos contemporains ; un peu de tout, sauf une lacune : l'école de David ; deux siècles et demi de peintures françaises ; à peine quelques médiocrités, beaucoup de bonnes et belles choses, et plusieurs chefs-d'œuvre.

Et d'abord, pour représenter le Poussin, une surprise, l'*Enfance de Bacchus*, dont Bürger a donné cette description concise et complète : « C'est une simple petite ébauche dont le maître a probablement peint aussi la grande composition. Trois figures : Bacchus enfant ; derrière lui, un faune au torse nu ; en avant, une femme accroupie. A droite, une panthère couchée. Le fond du paysage est frotté d'une brosse chaleureuse. Le torse du faune est touché comme par la main d'un statuaire. » Il est difficile de s'intéresser au sujet même, qui n'est qu'un prétexte à

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 512, t. VII, p. 64 et 352 et t. VIII, p. 215, 319 et 390.

virtuosité, malgré les doctrines stylistes de l'époque. Que cet enfant soit le fils de Sémélé ou de toute autre donzelle, peu importe ; mais l'exécution est curieuse, autant par ses défauts que par ses qualités, celles-ci aussi rares que ceux-là dans l'œuvre du peintre des Andelys. Il s'agit en effet d'une esquisse coloriste; et ce qui frappe tout d'abord dans cette petite toile, c'est une tonalité ardente à laquelle les chefs-d'œuvre du maître ne nous ont point habitués et qui déroute nos souvenirs. Le disciple de la grande école romaine est ici presque vénitien. Autre étonnement : on remarque des lourdeurs et même des fautes de dessin. Le petit Bacchus, par exemple, est singulièrement bâti, et l'on a peine à comprendre qu'un enfant qui a passé plusieurs mois dans la cuisse de Jupiter puisse avoir les jambes aussi mal faites. En revanche, l'attitude de la femme accroupie à gauche est d'une franchise superbe. On reconnaît le Poussin à la noblesse de la composition, à la fière tournure des personnages, à l'impression de grandeur qui ressort de la toile, malgré l'exiguïté du cadre.

Nous passons du XVIIe au XVIIIe siècle, en sautant par-dessus Philippe de Champaigne, Lesueur, Rigault, Largillière, et d'autres qu'on peut regretter, et Lebrun, à qui l'on ne songe guère. Watteau mène la ronde des peintres de la manière; mais quel goût dans le faux, quelle exquise fantaisie, quelle finesse et quel charme de couleur en tout ce marivaudage pictural! *L'Ile enchantée* est l'un des plus remarquables Watteau qui existent, et nous savons bien des musées qui n'en possèdent point de pareil. Le site est une vision plutôt qu'une vue, et les montagnes du fond, baignées dans le bleu, tiennent exclusivement du rêve. Le lac et les grands arbres qui l'entourent ont plus de réalité; les eaux ont leur transparence et leur éclat naturels, le bocage est profond et plein de mystère. Il règne en cette île enchantée une atmosphère humide et chaude. Sur le vert gazon, au bord du lac tranquille, à l'ombre des arbres empanachés, de belles dames en fraîches toilettes, de jeunes seigneurs non moins coquettement parés, achèvent mollement et amoureusement une délicieuse journée d'été. Nous comptons dix cavaliers pour neuf dames; l'une d'elles a fort à faire, à moins que l'un d'eux ne soit fort empêché. La plupart tournent le dos au spectateur; mais les attitudes sont si justes et les mouvements si bien pris au vol, qu'on devine presque les expressions. Toutes ces petites figures sont touchées avec une délicatesse et une sûreté merveilleuses, et le bariolage des costumes, loin de faire papilloter la peinture, ajoute à son harmonie, tant le pinceau est habile à en fusionner pour ainsi dire les tons divers et les nuances multiples.

L'élève de Watteau, Jean-Baptiste Pater, né comme lui à Valenciennes,

paraît, à côté de son maître, singulièrement gris et flasque. Ses *Plaisirs champêtres* sont, dit-on, une toile fort prisée. Affaire de mode. Rien ne tient dans ce tableau, ni le paysage, qui n'a pas même un aspect de décor acceptable, ni les personnages, absolument exsangues. Il suffirait d'une chiquenaude pour les renverser et réduire en poussière la fontaine monumentale près de laquelle sont assis le jeune premier et la jeune première. Cela est peint d'une brosse anémique, impuissante à relever par quelque verve d'exécution ou par le piquant des détails la pauvreté du sujet. La scène n'est pas champêtre et elle ne fait aucun plaisir. Va pour les *Plaisirs du Camp*, dont les dimensions sont moins ambitieuses, et dont la couleur maigre et le dessin débraillé sont rachetés par du mouvement et de l'esprit : amusante vignette qui pourrait aider à illustrer une histoire militaire du règne de Louis XV et servir de préface à la guerre de Sept-Ans. Ce camp est un tripot en plein air où l'on mène joyeuse vie, où l'on boit, joue et chante et fait l'amour. Les figures, très-nombreuses, sont lestement croquées et groupées avec beaucoup de brio.

Toutes les traductions ne sont point des trahisons, ou du moins il en est qui ne trahissent que par politesse, qui ne mentent qu'à bon escient, et qui ont le mérite de prêter au modèle quelque chose en échange de ce qu'elles lui enlèvent. Ainsi de la gravure de M. Nicolas Martinez d'après la *Maréchale de Luxembourg*, de Nicolas Lancret, une trahison flatteuse, une galanterie faite au peintre des fêtes galantes, et peut-être inspirée par le patron commun aux deux artistes. Il y a dans la gravure un charme et un éclat qu'on cherche vainement dans le tableau et que sert l'absence des tons crus et criards de la peinture. C'est là, au surplus, un Lancret quasi officiel, une manière de portrait qui emprunte à la dignité de la maréchale une roideur que le peintre épargne d'ordinaire à ses favorites. Dans sa robe rayée de blanc et de rose, la maréchale se tient droite comme un piquet ; elle pêche à la ligne avec solennité, en rêvant apparemment à l'illustre famille des Montmorency. La figure la plus originale du tableau est ce berger qui, assis auprès d'elle, se prépare à jouer de la cornemuse, sans doute pour attirer les poissons mélomanes qu'une petite fille, à droite, se dispose à recevoir dans un panier d'osier. Cette toile offre un intérêt historique qui en fait le principal attrait.

Dans la *Naumachie de Monceau*, petit panneau d'un peintre peu connu du siècle dernier, Nicolas Lavreince, on constate une certaine grâce d'arrangement, un certain esprit, plus d'esprit que de peinture, ce qu'il fallait pour illustrer agréablement les contes en vers et les romans du temps, mais pas davantage.

Sébastien Le Clerc, des Gobelins, nous ramène à Watteau, dont voici,

d'après sa *Comédie italienne*, une bonne copie, deux fois vendue pour l'original. On sait que l'original est au musée de Berlin. Le fait est que la copie elle-même a son charme, bien que d'une facture plus mince que celle du maître.

Pour se mettre au diapason de la mode, qui a rendu à Greuze au centuple la faveur dont il jouissait de son vivant, et pour le louer en termes dignes du prix de ses moindres tableaux, ce ne serait pas trop d'entreprendre, à propos de l'allégorie que possède M. Wilson, une symphonie pastorale à grand orchestre sentimental. Mais quoi, Diderot lui-même, son critique dévoué, son admirateur et son inspirateur, s'il avait pu lui survivre jusqu'à présent, Diderot lui-même s'y refuserait, bien que cette toile passe pour l'œuvre favorite du maître, donnée par lui à l'un de ses plus proches parents et conservée longtemps dans la famille. *A l'amitié*, tel en est le sujet, indiqué plus clairement par une inscription tracée sur une colonne que par la composition elle-même. Une blonde jeune fille aux cheveux flottants presse un mouton dans ses bras nus. La jeune fille est charmante, et la béatitude du mouton qu'elle embrasse a de quoi toucher les âmes sensibles. Il n'en faut pas moins reconnaître que cette moutonnerie florianesque, faite pour arracher des larmes aux amants de la nature, — telle qu'on la comprenait alors, — est un Greuze de première qualité, et qu'elle a tous les mérites contestables qui caractérisent dans ce genre les œuvres les plus vantées du peintre : la recherche du naïf, l'affectation du simple, l'étalage de la modestie, la coquetterie de la pudeur, quelque chose de délicat dans la mollesse du dessin et un certain charme de coloris dans le néant de la couleur.

Dans son *Cache-Cache*, Fragonard a plus de vérité, de piquant et de ragoût, sans avoir moins de grâce. Il est vrai que ce *Cache-cache* est un Fragonard exceptionnel, au titre le plus fin, et qui laisse bien loin les minauderies érotiques auxquelles le peintre abandonna son étonnante facilité. Dans une cour, à l'entrée d'une ferme, au milieu d'un fouillis d'accessoires spirituellement traités, un petit bambin presque nu s'essaye à marcher, et, repoussant son frère aîné qui le soutient, cherche sa jeune maman ou sa grande sœur qui se cache en souriant derrière la porte de la métairie. Un soleil d'été éclaire vivement le centre de la scène, laissant les coins dans une ombre lumineuse. Il y a par-ci par-là quelques tons crayeux qu'on voudrait pouvoir poncer quand on s'approche trop, mais dont l'éloignement adoucit les rugosités et dore les blancheurs plâtreuses. Ce *Cache-cache* est gai au possible, gai de mouvement, d'expression et d'exécution; gracieux sans quintessence et charmant sans pommade; plein d'esprit et de sentiment sans rien de subtil ni d'alam-

biqué; nature enfin, sans prétention ni déclamation, et par-dessus le marché tres-artiste et délicieusement coloriste; peinture franche et divertissante; un ravissement pour les naïfs, un régal pour les raffinés. Élève de Chardin et de Boucher, Fragonard ici tient moins de Boucher, qu'il continue, que de Chardin, qu'il délaissa bientôt; mais c'est Chardin avec un sourire et un rayon de plus.

Greuze et Fragonard nous ont amenés au seuil du XIXe siècle. L'école qui a illustré les dernières années du siècle précédent et les premières du nôtre, et qui représente à la fois dans l'histoire de l'art français la première République et le premier Empire, n'a rien donné à cette galerie. C'est tout au plus si l'on en perçoit un vague écho dans une esquisse militaire d'un grand peintre qui pourtant est bien plus un précurseur qu'un continuateur et qui donna le signal de la désobéissance à une tradition trop étroite, de la réforme et du rajeunissement de la peinture. Il s'agit de Géricault et de son *Trompette des hussards d'Orléans*, une étude plutôt qu'une esquisse, un peu baroque à cause de certains détails de costume, mais d'un faire magistral et d'une tournure très-crâne. Il semble qu'il se dispose à souffler dans son instrument, qui pourtant repose inerte et muet sur ses genoux, et l'on jurerait que ses joues gonflées par un long exercice préparent quelque formidable *taratantara*. Ce trompette est d'une conviction majestueuse. N'était l'uniforme des hussards, on pourrait le prendre pour un trompette de Jéricho.

Après le peintre du radeau de la *Méduse*, nous voilà lancés dans le courant moderne, depuis le romantisme jusqu'au réalisme, depuis Eugène Delacroix jusqu'à M. Millet, et nous n'avons que l'embarras du choix : une cinquantaine de tableaux tous dignes d'attention et qui pourraient servir de prétexte à des considérations de tout genre sur les variations de la peinture contemporaine. Ce programme historique dépasserait les limites de ce travail. Contentons-nous de signaler les œuvres qui sont là réunies.

Delacroix a signé en toutes lettres les trois études qu'a de lui M. Wilson. La première, sur carton, *Tigre surpris par un serpent*. Le tigre est superbe, d'un beau mouvement, féroce et frissonnant. La signature est sans façon :

Eug. Delacroix

Sur toile, le *Lion dévorant un lapin* est supérieur encore. Signature

magistrale et fougueuse, qui a gardé quelque chose de la fièvre avec laquelle l'artiste vient de peindre ce festin carnassier :

Eug. Delacroix

Pour l'*Appartement du comte de Mornay*, la signature s'apaise et se civilise ; elle prend une allure amicale et polie. C'est presque une carte de visite :

E. Delacroix.

Le pinceau génial et violent, qui se promène avec tant d'emportement sur le pelage des bêtes fauves, a caressé avec un soin minutieux cet intérieur discret. C'est une étude intime dont le charme est dans la qualité de la lumière douce et fine qui baigne l'appartement ; et cette lumière n'est pas due à quelque artifice de palette, à quelque mixture banale de jaune et de blanc ; elle est dans le ton même de la tenture, rayée de blanc et de bleu, qui en est tout imprégnée sans qu'on puisse deviner comment. Delacroix a retrouvé là le secret des plus grands coloristes.

Ary Scheffer, ni coloriste, ni dessinateur, à peine peintre, artiste cependant par l'élévation de la pensée et l'intensité du sentiment, c'est-à-dire poëte. Sa *Francesca di Rimini*, dont M. Wilson possède la premièr edonnée, restera son chef-d'œuvre : une belle idée, une trouvaille dantesque, une inspiration à laquelle la gravure n'a pas nui.

Les paysagistes sont en nombre et en force. Corot manque, oublié ou attendu ; mais voici Jules Dupré, tout le contraire de Corot : celui-ci peintre de ce qu'on respire, de ce qu'on sent, de ce qu'on devine ; celui-là peintre de ce qu'on touche et de ce qu'on voit ; tous deux d'une habileté rare, tous deux maîtres et tous deux vrais, mais d'une vérité plutôt intérieure et psychologique chez l'un, plus extérieure et terrestre chez l'autre ; d'un côté plus de poésie et d'enchantement, de l'autre plus de force et d'éclat ; l'antithèse philosophique du subjectif et de l'objectif dans le paysage. Jules Dupré a dans la collection Wilson quatre toiles qui, pour être de petite dimension, n'en donnent pas moins une idée des caractères principaux de son talent : *Soleil couchant*, crépuscule orageux, une mare et quelques arbres dans une atmosphère étouffée, belle impression ; *Trou-*

peau de vaches au bord d'une rivière, d'une facture analogue dans une gamme plus sereine; *le Chemin creux,* un Wynants avec plus d'audace et de puissance; et une charmante *Saulaie,* d'un vert humide et tendre.

De Théodore Rousseau, trois panneaux d'inégale valeur : *les Chevriers,* le plus grand des trois, d'un beau caractère, mais d'une tonalité brune qui lui donne l'air d'une sépia tourmentée; *le Chemin de Jean de Paris,* fait de deux notes qui contrastent et visent à l'effet, le ciel chargé d'épais nuages gris et le sol assombri par la nuit qui s'approche; *un Hameau en Normandie,* bien supérieur aux deux autres, un rien qui fait un petit chef-d'œuvre digne des plus grands paysagistes anciens; terrain plat, mais riche et fécond, couvert d'une végétation drue comme la peinture qui en exprime puissamment la solidité, l'abondance, et y fait étinceler des myriades de tons; horizon fuyant d'une profondeur extraordinaire; ciel nuageux et mobile.

On peut rapprocher de ce hameau la *Métairie normande,* de Troyon, presque un Constable. Troyon se montre ici sous des aspects nombreux et variés. Nous trouvons chez M. Wilson toutes les notes de sa gamme. La note du début, mythologico-fantaisiste, le *Sommeil de la Nymphe,* un document et une date plutôt qu'une œuvre. Le paysage, livré à lui-même et aimé pour lui-même, marque la seconde étape du peintre, qui, à cette époque, ne songe même pas aux animaux, — exemple la *Métairie normande,* — ou ne les prend que comme étoffage. Enfin les animaux deviennent ses héros, ils s'élèvent au rang de personnages dans ses tableaux, dont le paysage n'est plus que l'accessoire et l'encadrement. Ainsi de la *Mare* où vient s'abreuver un troupeau de moutons, de bœufs et de vaches, commandé par une petite fille armée d'une gaule; très-joli tableau dont la peinture, d'une exquise finesse de ton et d'une séduction dorée, n'a pas la touche accentuée et les empâtements habituels au peintre. Ainsi de la *Charrette,* traînée par un âne que dirige un petit paysan en sarrau; ici, le paysage est nul : une vaste plaine aride et un ciel laiteux, beaucoup d'air et de lumière, mais tout cela seulement pour faire ressortir la charrette, le petit paysan et surtout maître Aliboron; grand effet, en dépit de la simplicité des moyens; effet de nature et de sincérité. Citons aussi deux études, deux caprices, deux curiosités : une marine peinte d'après nature, *Devant Honfleur,* sur un fragment de volet d'auberge, mais où l'imagination semble avoir plus de part que la réalité; et une *Tête de bélier mort,* affreusement vraie, enlevée avec une vaillance et une sûreté inouïes, superbe morceau d'atelier, horrible tableau, une œuvre d'artiste et non une œuvre d'art.

A côté de Dupré et de Rousseau, M. Wilson ne pouvait manquer de

faire une place à Diaz; il la lui a faite large et digne de la réputation de ce brillant paysagiste, de ce magicien de la couleur. Un grand intérieur de forêt, *Fontainebleau*, daté de 1857, du meilleur style du peintre, nous montre, sur un terrain moussu et marécageux, ces chênes noueux qu'il affectionne et dont il excelle à entrelacer les branchages, en faisant pénétrer à travers les feuilles les gais rayons du soleil; un petit *Sous bois*, étude d'automne, charmant frottis aussi lestement enlevé que le *Fontainebleau* est magistralement peint; voilà pour le paysagiste. Le magicien s'en donne à cœur-joie dans ce triolet oriental des *Smyrniotes*, un bouquet de fleurs, une gerbe de tons d'une fraîcheur et d'un éclat sans pareils.

Puisque nous voilà en Orient, restons-y un instant. Nous y rencontrons Marilhat, qui nous montre une *Caravane passant un gué*, petite toile oblongue, fine, profonde, lumineuse, et qui étonne pour n'avoir rien de commun avec l'Orient de convention. Camille Roqueplan, son maître, est représenté par un *Souvenir du Béarn*, d'un réalisme timide, et par un aimable *Soleil couchant*. C'est encore l'Orient, cet *Intérieur de cour en Italie*, de Decamps; si napolitaines qu'elles soient, ces murailles crasseuses et tannées qui se détachent sur un fond de ciel bleu à outrance, et que brûle un soleil torride, ont quelque chose d'asiatique ou d'africain, et au milieu de la cour ces petits lazzarones qui taquinent un chien complaisant, impayables pouilleux dignes de Murillo, on les prendrait pour de vrais Mauresques. *Jésus parmi les docteurs* n'est pas moins oriental; ces docteurs sont des cheiks authentiques dont le peintre a pris sur le vif les costumes pittoresques et les physionomies sauvages; ce n'est qu'une aquarelle, mais de toute beauté. L'Orient nous poursuit jusqu'à *Venise*, dont M. Ziem n'a peut-être jamais mieux rendu les eaux dormantes, les gondoles alertes, les architectures originales et le ciel éblouissant. Dans son genre, l'eau-forte de M. Léon Gaucherel vaut le tableau. Le peintre ordinaire des grandes cités maritimes n'est du reste pas moins heureux dans la Venise du Nord que dans la ville des doges. Son *Souvenir d'Amsterdam*, moins étincelant, comme il convient, et de moindre importance, rappelle avec une poétique exactitude quelque *gracht* perdu dans la ville aux cent canaux. Le *Soleil couchant*, du même artiste, est une marine minuscule, mais d'un piquant effet avec ses deux vaisseaux qui se balancent élégamment sur les flots illuminés.

M. Jongkind est le Ziem de Rotterdam, qu'il voit et qu'il peint à travers la buée qui s'échappe de la Meuse et des canaux, enveloppant d'une résille de brouillard les quais et les barques, les maisons et les *boompjes*, si bien que pour les distinguer, devant ses toiles comme devant la ville même, il faut que l'œil prenne le temps de se faire à ce léger nuage. Un

ZIEM PINXᵗ
L. GAUCHEREL SC

VENISE

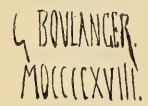
Gazette des Beaux Arts.
Imp. A. Salmon, Paris

peu de patience; l'habitude dissipe cette vapeur humide, mais non le charme de la peinture. Le *Westerkerk* est un coin de Rotterdam brumeux et riant, un excellent Jongkind. Et puisque nous avons mentionné parmi les artistes français ce peintre hollandais, élève d'Isabey, comme nous avons fait tantôt pour Ary Scheffer, de Dordrecht, élève de Guérin, profitons de l'occasion pour constater que la collection Wilson, si riche en Hollandais du vieux temps, ne doit que peu de chose à la Hollande actuelle, et que les Belges modernes y font moins de bruit encore que les anciens Flamands. Pour la Hollande, un Bakker Korff comme on en voit beaucoup, une microscopique *Marchande à la toilette*, d'ailleurs assez plaisante; un intérieur d'église de Bosboom, le *Buffet d'orgues*, à cent lieues de ses beaux dessins à la sépia; un petit Bisschop assez insignifiant, *l'Offrande*; et le Jongkind qui à lui seul vaut cent fois tout le reste. Pour la Belgique, trois échantillons qui forment un bagage assez mince : une bonne étude de *Nature morte*, de M. Robie; un Madou d'une spirituelle bonhomie, comme toujours, *la Dive Bouteille*; et un Gallait, *l'Oubli des douleurs*, réduction d'une de ses grandes toiles, une douleur que dans l'intérêt de sa renommée on voudrait pouvoir plonger dans l'oubli.

L'école belge contemporaine pourrait se plaindre du rôle effacé qu'elle joue au théâtre Wilson, mais elle se console en songeant que ses anciens y font une certaine figure; que l'école allemande, représentée seulement par un Dietrich, est traitée en comparse; et que la glorieuse école italienne est laissée à la cantonade.

Revenons aux artistes français, et n'oublions pas les *poetæ minores*, puisque M. Wilson ne leur a pas refusé leurs entrées :

Gustave Boulanger : *une Marchande de bijoux à Pompéi*, petit tableau froid, d'une froideur archaïque, qui ne manque pas d'élégance; la marchande et sa cliente assise sont surtout agréables; le dessin est pur, et le coloriage se ferait accepter, n'étaient les crudités vert pâle du péplum que porte une seconde cliente debout devant la boutique, et l'opaque indigo d'une petite mendiante à droite; ces deux tons qui s'étalent et se battent à l'entrée de l'échoppe gâtent tout. La signature a aussi ses visées archéologiques. Elle est presque cunéiforme :



Gérome : *le Roi Candaule*; projet du grand tableau peint en 1859;

simple dessin enluminé dont il n'y a rien à dire, sinon qu'il ne dit rien du talent du peintre.

Saint-Jean : *Fruits*... à la glace; confitures de Lyon; et Blaise Desgoffe : *Nature morte*, peinture infinitésimale et micrographique, travaillée à la pointe de l'aiguille, chef-d'œuvre de patience et d'industrie.

Avec Meissonier, si nous ne sortons pas des petits cadres, nous quittons les petits sentiers. *Le Défilé*, dessin à la plume et à la gouache, commandé pour une publication officielle et gravé par M. Jules Jacquemart, dont l'eau-forte est devenue introuvable, *le Défilé* est un tableau d'histoire d'un rare mérite artistique et d'un lugubre intérêt rétrospectif. Il s'agit du défilé des députations lorraines devant l'Impératrice et le Prince impérial, sur la place Stanislas, à Nancy; la scène se passe en 1867, trois ans avant la guerre; les députations du clergé et des municipalités saluent et acclament la souveraine et l'héritier présomptif. Les cent-gardes contemplent imperturbables ce délire factice. Il y a là tout un fourmillement de têtes et d'attitudes d'une incroyable précision et d'une vérité dont le comique évite la charge autant que le permet la situation. — Un autre Meissonier : le portrait de son fils en costume Louis XIII, grand comme la main; le jeune homme est debout dans un parc éclairé à la Diaz; il sourit, songeant à un couple amoureux qui vient de passer et s'éloigne au fond sous les arbres; il se dandine sur la jambe gauche et paraît si absorbé dans ses pensées roses ou railleuses qu'il ne se doute pas qu'il risque de perdre l'équilibre. Cela vaut plusieurs fois son pesant d'or, et ce n'est pourtant pas un Meissonier *di primo cartello*. — Nous pouvons citer ici *le Déjeuner*, de Plassan, un déjeuner XVIIIe siècle, la monnaie de Meissonier, mais de la jolie monnaie; et *le Vase de Chine*, de Fortuny, brillante aquarelle d'une prestigieuse exécution; un peu de confusion dans le fond, mais la potiche et le bonhomme qui l'admire sont merveilleux.

Voici deux belles pages qui font une vive impression : le portrait de Ricard peint par lui-même; figure triste, rêveuse, mélancolique; on dirait le portrait d'Alfred de Musset, après *Rolla;* peinture étrange qui accuse à la fois beaucoup de souplesse et de difficulté, et semble avoir passé par de nombreux remaniements. *L'Angelus*, de Millet, son chef-d'œuvre et l'un des chefs-d'œuvre de l'art contemporain; tableau réaliste assurément, mais pas autant qu'on est d'abord tenté de le croire; le réalisme qui réside dans la paysannerie du sujet, dans la trivialité des personnages, en est idéalisé non pas seulement par l'émotion avec laquelle le peintre a traduit l'impression religieuse et le mouvement de foi naïve de ses deux laboureurs, mais aussi par toute sorte d'artifices d'élimina-



DECAMPS PINX. HELIOG^RE A. DURAND. A BRUNET-DEBAINES SC

INTERIEUR DE COUR EN ITALIE

Gazette des Beaux-Arts Imp. A Durand, Paris



tion et de simplification trop évidents pour n'être pas prémédités. Sa sincérité n'est pas exempte de rouerie, mais la rouerie est puissante, légitime et justifiée à un haut degré par le caractère qu'elle imprime à l'œuvre, par la grandeur réellement imposante de la scène. La prière y est si vigoureusement saisie qu'elle semble, de par la volonté de l'artiste, commander non-seulement aux deux paysans debout dans l'attitude du recueillement, mais encore au sol qu'ils travaillent, au paysage d'une nudité résignée et même au spectateur le plus sceptique.

Ce n'est pas la prière qui a élu domicile dans le boudoir rose où *Madame la comtesse de Barck* pose devant Henri Regnault. Encore un chef-d'œuvre, mais d'un tout autre style, un chef-d'œuvre de réalisme mondain et de modernité spirituelle. On lit au bas de la toile, à gauche, cette dédicace qui ajoute à l'intérêt et à la valeur de l'œuvre :

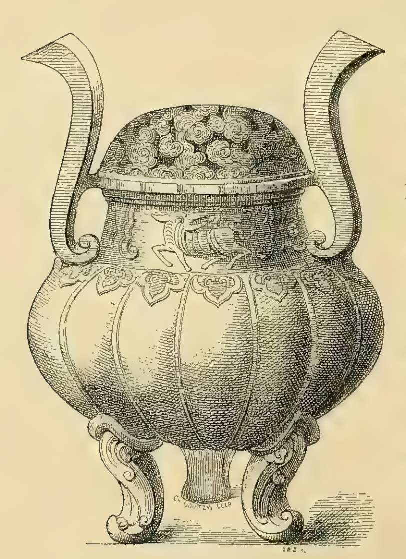
La comtesse, malgré sa toilette espagnole et cette dentelle noire qui encadre si heureusement sa piquante physionomie, est une Parisienne pur sang, comme la peinture, d'une finesse et d'une légèreté inappréciables. Sauf la dentelle, tout est clair et frais, la robe, la tête et le fond, grande tapisserie armoriée de Boucher, admirablement détaillée sans minutie. C'est une bataille de clartés, un radieux tour de force, une victoire invraisemblable et complète. La modernité n'a jamais eu plus d'audace et de coquetterie, plus d'esprit et de succès. Ce ravissant portrait est l'un des plus précieux joyaux de la collection, si riche et si remarquable à tant de titres, de M. John W. Wilson.

CHARLES TARDIEU.



L'EXTRÊME ORIENT AU PALAIS DE L'INDUSTRIE[1]

LA CÉRAMIQUE



Si nous avons commencé l'examen de la collection de M. Cernuschi par les bronzes, c'est que le nombre et l'importance des ouvrages, le caractère peu connu de cette branche de l'art en Chine et au Japon, nous y entraînaient forcément. Aujourd'hui nos sympathies spéciales pour la céramique peuvent reprendre leurs droits; le choix intelligent qu'a su faire le voyageur parmi les seules poteries qu'il lui fût permis d'acquérir nous permettra d'ajouter des renseignements utiles à ce que nous avons déjà publié.

Disons-le d'abord, ce n'est pas une collection qu'a voulu faire M. Cernuschi; après avoir vainement cherché, en Chine aussi bien qu'au Japon, à se procurer les spécimens des anciennes et précieuses porcelaines dont la réputation est universelle aujourd'hui, il comprit qu'il ne lui restait qu'à recueillir autour de lui les fabrications de tout genre, qu'elles se présentassent dans le magasin luxueux du négociant en curiosités ou sur le plus vulgaire marché populaire, qu'elles fussent élégantes ou grossières dans leurs éléments, simples ou chargées d'une décoration

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VIII, p. 281 et 446.

compliquée. Le soin qu'il s'imposa scrupuleusement, ce fut de noter la provenance de chaque espèce, son nom, son prix, et de fournir ainsi à l'étude des bases toutes nouvelles.

Aussi il s'est trouvé que parmi ces objets rapportés sans prétention aucune beaucoup vont devenir pour nos céramistes un curieux et productif enseignement; d'autres vont nous mettre sur la trace des centres jusqu'alors inconnus d'où proviennent d'anciens ouvrages mal classés dans les collections; plusieurs encore permettront de remettre à leur place des poteries que la spéculation livrait aux amateurs comme des merveilles, tandis que ce sont les productions usuelles qu'une industrie avancée entre toutes livre à des consommateurs de goût.

Pour bien faire comprendre ce qui va suivre, il n'est peut-être pas inutile de rappeler en peu de mots quelles ont été les origines de l'art céramique au Japon. Il y fut importé, nous dit l'histoire, l'an 27 avant notre ère, par une émigration sino-coréenne, et les Coréens contribuèrent pendant longtemps à ses progrès. Ce fut dans la province d'Omi qu'eurent lieu les premiers travaux. Il existait en même temps dans la province d'Idsoumi un athlète du nom de Nomino Soukouné qui faisait des vases en faïence et en porcelaine et surtout des figurines destinées à être substituées aux esclaves qu'il était d'usage d'inhumer avec leurs maîtres.

Il faut reconnaître, dès lors, qu'il a existé à Nippon deux industries parallèles : l'une introduite du dehors, ayant un caractère étranger, l'autre toute nationale et employant, paraît-il, des matériaux différents de la première, puisqu'on désigne ces matériaux sous le nom de *faïence*, bien qu'en langage céramique vrai il serait sans doute plus exact de dire *grès*.

En effet, d'après les mémoires publiés jusqu'ici, c'est au perfectionnement des pâtes dures cuisant à haute température que les potiers japonais auraient constamment travaillé, et plus particulièrement à la pâte dure translucide ou porcelaine. La collection de M. Cernuschi confirme d'ailleurs ces indications puisque, parmi la foule des grès de tous genres, décorés ou non, mats ou vernissés, des porcelaines épaisses ou minces à peintures diverses, nous trouvons à peine deux pièces dont l'apparence soit celle d'une poterie tendre, terre cuite émaillée ou vernissée.

Examinons donc ces curieux échantillons dans l'ordre géographique des lieux de production et en commençant, bien entendu, par la grande île de Nippon, berceau de l'art et de la civilisation.

La province de *Moesasi*, dans le Tookaïdoo, où se trouve la capitale, Yédo ou Iédo, appelle d'abord nos investigations; on y a fait deux genres

de poteries, la porcelaine et le grès. La première, représentée par un pi-tong ou porte-pinceaux cylindrique dont le pied s'épanouit en double moulure, est intéressante à beaucoup d'égards; la pâte, tremblée à sa surface, semblerait indiquer qu'elle a été formulée par coulage; l'émail est épais et blanc mat; le décor émaillé est composé d'un coq et une poule picorant sur un terrain plantureux, entourés de plantes légères; une bordure dentelée garnit le pourtour supérieur. Les émaux nets, un peu froids, imitent complétement ceux appliqués sur la porcelaine coréenne, tandis que le style du dessin se rapproche de l'école artistique. Ainsi que nous l'avons dit dans l'*Histoire de la Porcelaine,* la fabrication paraît avoir cessé en Corée vers la fin du XVII[e] siècle; on pourrait donc restituer à Yédo les porcelaines d'aspect coréen postérieures à cette époque.

Les grès sont non moins dignes d'attention : c'est d'abord une théière à pâte blanche et couverte craquelée, dont le décor, émaillé en bleu, rouge et vert, avec quelques rehauts d'or, rappelle sommairement les anciens satzuma par ses ornements capricieux entremêlés de fleurs. L'autre pièce est aussi une petite théière si mince de pâte qu'elle se rapproche des plus fins croquets; son anse latérale est droite et en cornet creux; un émail truité recouvre la pâte et porte en bleu, rouge de fer et or, des plantes délicates jetant leurs tiges multiples sur tout le vase; l'une de ces plantes a ses feuilles palmées relevées de nervures enlevées à la pointe.

La province d'*Owari,* située aussi dans le Tookaïdoo, produisait, dès le moyen âge, des poteries appelées sedo mono; celles que nous avons sous les yeux sont de plusieurs espèces : voici d'abord une bouteille à saki en grès mince, ornée de saillies annulaires contiguës, et portant sur sa couverte grisâtre des bambous émaillés en noir. Nous retrouverons des pièces analogues dans la province d'Awagi.

Les plus nombreuses productions d'Owari sont en porcelaine épaisse, un peu bleuâtre, ayant cuit sur de nombreuses pattes de coq, réunissant en un mot tous les caractères que nous avons assignés à l'espèce chrysanthémo-pœonienne du Japon. Parmi les productions toutes récentes figurent de grands vases à fleurs en relief réservées sur fond d'un bleu intense; ceci nous mène à des fabrications assez anciennes dont l'origine restait indéterminée et parmi lesquelles figurent surtout des jardinières polygonales et autres grands vases d'apparat.

La collection de M. Cernuschi nous montre encore une vieille porcelaine, ou peut-être un grès serré à pâte grise, sorte de coupe hémisphérique avec déversoir creusé sur le bord; la couverte grise est truitée, mais

elle a été décorée en couleurs de médaillons renfermant des paysages et de fonds partiels rouges à ornements réservés; l'intérieur est orné d'une rosace polychrome à rayons flamboyants.

Deux plats, plus récents, ont une parure peu commune; le fond intérieur est brun mat semé de points réguliers en brun brillant; sur ce fond se détachent deux Cythérées émaillées en violet et rejetées par un flot vert; de la première s'échappe ce jet mystérieux et symbolique déjà signalé dans un groupe de bronze, et qui se développe ici en un nuage dont l'ornementation capricieuse a été complétée par des arabesques et un médaillon central pailleté de rouge de fer. Dans le second plat, c'est un paysage avec montagnes et fabriques qui se détache sur la nuance absorbante du fond brun noirâtre. Il est à remarquer que la plupart des émaux employés sont d'une teinte sombre, et paraissent avoir été posés sur une porcelaine déjà décorée en bleu; en regardant avec attention, on retrouve certains détails apparaissant sous les couleurs très-lustrées qui les recouvrent. Le fond lui-même, quoique sans épaisseur apparente, a été appliqué sur une couverte qu'on entrevoit dans les parties usées.

Passons maintenant par-dessus le Toozandoo, puisque la province d'*Oomi* n'a rien à nous offrir que le nom du village de Fasama, où les Coréens travaillaient en 720, et celui de Sikaraki, dont les tasses à thé furent assez médiocres un peu plus tard.

Arrivons au Saniendo et arrêtons-nous dans la province de Tanba. Qu'avons-nous ici? Des pièces communes qui n'ont certes pas été créées dans un but de spéculation et pour satisfaire à la commande. C'est d'abord un bol moyen à couverte craquelée dont la peinture lâchée se compose de deux tons, le rouge de fer et un vert vif chatironné en noir; au fond de la pièce est le caractère *Tchong* qui signifie, fidèle, dévoué. Cette porcelaine, si rudimentaire qu'elle soit, avait donc pour objet une offrande; elle portait à un personnage élevé sans doute l'expression du dévouement d'un inférieur. Les autres pièces sont une petite bouteille sphéroïdale à col court, ornée de deux médaillons en bleu sous couverte, et de fonds partiels losangés, de groupes de fleurs, de fleurons et feuilles d'eau en rouge de fer et vert rehaussé de noir, et une coupe creuse non craquelée, mais très-lâchée de faire; puis un vase cylindrique à trois petits pieds, chargé du même décor, mais sur un céladon vert de mer très-glacé. Nous nous rappelons parfaitement avoir vu passer dans le commerce des pièces de même espèce qui, malgré leur apparence commune, furent vendues à haut prix parce qu'elles révélaient un centre particulier et inconnu.

Mais nous voici dans le Sanjoodoo où se trouve **Bizen**, et là nous aurons une étude sérieuse à faire. La poterie de Bizen est un grès marron à pâte très-fine, qui se prête dès lors au travail le plus artistique, au modelé le plus délicat. Toutes les pièces que renferme la collection de M. Cernuschi sont évidemment des originaux, c'est-à-dire que leur perfection exclut toute idée de moulage; chacune d'elles a été travaillée à l'ébauchoir, scrupuleusement étudiée, puis mise au feu à



OISEAU IMPÉRIAL, GRÈS DE BIZEN.

cette température élevée et prolongée qu'exigent les grès; le vernissage a eu lieu, comme pour nos grès communs, en projetant dans le four du sel marin qui, vaporisé par la violence de la chaleur, s'est combiné avec la silice en fusion pour former cette mince couche silico-alcaline dont le lustre rehausse si bien les poteries dures à pâte plus ou moins colorée.

C'est l'induction seule qui nous fournit cette théorie de la confection des poteries de Bizen; leur analogie complète avec les grès allemands du xvie siècle et avec nos fabrications actuelles nous porte à penser qu'ils ont subi les mêmes phases, exigé les mêmes procédés. Depuis longtemps

Bizen a renoncé à cette industrie, détrônée sans doute par les porcelaines, non moins résistantes et plus brillantes à l'œil; M. Cernuschi a donc rendu un véritable service aux arts en recherchant les spécimens qui figurent aujourd'hui au palais des Champs-Élysées.

Qualifier de poteries ces merveilleux ouvrages, ce serait jouer sur les mots aussi bien que si l'on s'avisait d'appeler terre cuite commune les



CHEOU-LAO JOUANT DE LA FLUTE, GRÈS DE BIZEN.

admirables groupes de Clodion. Évidemment si les artistes de Bizen ont choisi le grès pour exprimer leur pensée, c'est qu'ils ont trouvé cette matière plus immédiatement obéissante que le bronze et presque aussi durable et aussi belle. Jetons en effet les yeux sur la cimaise de la troisième salle et nous verrons surgir des groupes et des figurines dont l'aspect sévère, la couleur chaude, les détails étudiés, appartiennent à la statuaire la plus sérieuse. Peut-on voir rien de plus grandiose et de plus parfait que cet oiseau impérial perché sur un rocher et qui semble jeter

son fier regard sur les plaines inférieures pour y chercher une proie digne de lui? Ce bœuf couché n'est-il pas étudié avec le même soin, la même largeur de compréhension que les Apis les plus admirés des Égyptiens? Quel mouvement et quelle verve dans ces deux chiens de Fo qui roulent entrelacés dans une lutte surnaturelle! Mais ce n'est rien encore, et la figure humaine va s'offrir à nous sous un aspect aussi imposant que celui des bronzes. C'est d'abord un personnage du daïri-ou de la Cour, assis et tenant un rouleau; puis un guerrier accroupi couvert de sa cuirasse, et semblant se reposer après une victoire; ailleurs, une figurine debout sur un rocher nous montre sans doute l'une des puissances multiples de l'enfer japonais : des yeux farouches, une barbe élargie et comme hérissée, se joignent à l'énergie de la pose pour indiquer l'implacable sévérité d'un juge surnaturel. Parmi les autres dieux ou kamis l'imagination s'égare quelque peu, à cause de la multiplicité des emblèmes et de la singularité des actes. Est-ce bien Cheou-lao qu'il faut reconnaître dans ce personnage accroupi près du cerf blanc et qui semble se complaire à tirer d'une flûte des sons harmonieux? N'importe, l'expression de la physionomie est telle, la satisfaction se lit si bien sur tous les traits, que l'on se sent prêt à applaudir la mélodie imaginaire produite par le souffle de cet immortel.

On pourrait multiplier ces exemples, car vingt groupes ou figures de même importance se suivent en se disputant l'attention; mais nous voulons nous arrêter plus particulièrement sur deux spécimens des plus curieux. L'un est une figure assez grande coiffée d'un bonnet et tenant le long du corps une de ces armes puissantes, sorte de fauchard à lame forte, se séparant vers le haut en deux courbes tranchantes. Par une exception singulière, l'artiste a voulu animer cette figure par une sorte de polychromie; le visage est recouvert d'une engobe blanchâtre; les yeux ont des prunelles noires qui, trop convergentes, donnent au regard une expression louche et menaçante; l'arme est du même ton blanchâtre que la face et les mains; mais les vêtements, parcimonieusement enduits d'une sorte de céladon bleuâtre qui s'est contracté au feu en cédant la place au vernis silico-alcalin, se trouvent rehaussés de reflets singuliers qui les font chatoyer comme un métal poli.

Cet essai de l'emploi du céladon sur une poterie dure semblerait faire remonter la pièce à une époque fort reculée, car, nous le verrons bientôt, les couvertes céladon sont une des pratiques habituelles des céramistes de Nippon.

L'autre figurine représente Jébisu assis et tenant le poisson, symbole de la puissance maritime. Une chose assez remarquable c'est qu'ici,

comme dans un assez grand nombre d'autres images, le dieu de la mer, ou le patron des pêcheurs, est coiffé du bonnet particulier aux membres de la cour du Mikado ; il paraîtrait dès lors devoir descendre du rang des dieux pour se réduire au rôle de simple kami. Quoi qu'il en soit, son



GUERRIER, GRÈS CÉLADONNÉ DE BIZEN.

image délicatement modelée a été enduite au pinceau d'un émail jaune d'ocre qui ne l'a pas couverte entièrement et semble avoir perdu au feu une partie de sa coloration et de son fondant. C'est donc aussi un céladon imparfait indiquant les commencements du procédé.

Les artistes de Bizen n'ont pas considéré comme au-dessous d'eux de se livrer à la confection des vases; ceux qu'ils ont composés montrent au

contraire avec quel goût et quel soin ils cherchaient l'élégance de la forme et la perfection des détails : nous n'en voudrions pour exemple que cette charmante théière, si heureuse de proportions, où de gracieux bouquets s'enlèvent sur un fond composé des flots de la mer. Citons encore une bouteille à saki en forme de gourde allongée et munie d'une anse formulée par deux branches tordues redescendant vers le principal renflement du vase, où viennent s'épanouir des feuilles et des fleurs d'un mouvement remarquable. Cette pièce, en grès brun, noir et rugueux par places, affecte l'apparence d'une fonte de fer et doit remonter à une époque fort ancienne. Il suffit pour s'en convaincre de la comparer aux autres spécimens de la collection.



THÉIÈRE EN GRÈS DE BIZEN.

Nous regrettons de ne pouvoir compléter l'histoire céramique du Sanjodoo en signalant *de visu* les pièces de Fagui, province de *Nagato*. Si nous en croyons les documents écrits, les faguiyaki du XVIIe siècle étaient des services à thé de médiocre valeur.

Abandonnons maintenant le *Ta-ji-pen* ou Nippon proprement dit pour aborder les îles qui forment le Nankaydoo. L'île d'AWAGI ou AWAZI particulièrement a cultivé en grand l'art des poteries, et certains de ses ouvrages n'ont pas été jugés indignes de pénétrer jusque chez le souverain. L'espèce la plus remarquable est un grès fin, assez blanc, très-voisin de celui de Satzuma; il est généralement enduit d'un émail jaune vitreux qui se tressaille en mille cassures imperceptibles dans certains échantillons : tel un plat découpé au pourtour, dont le décor consiste en tiges de bambous tracées en bleu avec les feuilles vertes, et qui portent

des passereaux à plumage brun et ventre blanc. La même ornementation rudimentaire se retrouve sur une petite bouteille à col court, excessivement mince, non vernissée et brunâtre en dessous; les bambous et les oiseaux y sont exécutés uniquement avec du brun et un émail bleu grisâtre.

Les diverses pièces du service au *Guik-mon*, armoirie particulière de la famille du Mikado, sont plus fines encore de pâte, d'un émail gris plus doux, et n'ont souvent pour unique ornementation que la fleur du chrysanthème symbolique; un brûle-parfums seul est percé au pourtour de quelques découpures délicates et enjolivé de bouquets.

Une cantine couverte, à deux étages superposés et en grès truité, offre, par exception, un décor bleu, vert et or, complétement imité des grès de Satzuma. Il en est de même pour une élégante lanterne sphérique toute percée de jours au pourtour et sur le couvercle.

Awagi est la première localité qui nous présente une poterie blanche uniquement parée d'ornements en relief dans le genre de ce qu'on nomme blanc de Chine; c'est une théière à anse en vannerie dont le couvercle porte la tortue sacrée.

Le Saykaydoo, c'est-à-dire l'île de Kiusiu, va donner lieu à bien d'autres difficultés; là est la patrie réelle, le grand centre de la fabrication céramique du Japon; mais, comme le secret était imposé aux écrivains nationaux sur les pratiques de leurs compatriotes et les ressources industrielles du pays, on manque de documents sur les différents genres de poteries de Kiusiu et sur les localités particulières où chaque genre avait son siége. On ne s'étonnera donc pas de voir dans la collection de M. Cernuschi de nombreux échantillons inscrits sous la rubrique générale de l'île, tandis que d'autres se spécialisent par des noms de provinces, de villes ou même de particuliers, possesseur d'usines.

Acceptons provisoirement cet état de choses et commençons notre examen par les poteries dites de Kiusiu. La première pièce qui se présente est un plateau circulaire à bord dressé, en craquelé gris moyen rempli de noir; son décor intérieur, assez sommaire, se compose de fougères roulées en crosse, de pissenlits et autres plantes des terrains pauvres et incultes; exécuté en émaux peu nombreux, chatironnés en noir, ce décor n'en a pas moins un aspect de vérité sauvage et de grandeur; il nous rappelle d'ailleurs un autre plateau fort ancien, d'une belle exécution, dont nous avions annoncé l'origine japonaise sans pouvoir préciser ni lieu ni date.

Aujourd'hui, il demeure hors de doute pour nous que le craquelé est

une des pratiques habituelles du Saykaydoo, et qu'il y revêt des aspects divers : voici en effet un plat décoré en bleu, sous le craquelé, d'une tige de bambou et de chrysanthèmes, puis un petit pot cylindrique à trois pieds, d'une excellente facture, dont les tressaillures moyennes ont été remplies de noir et de jaune ; cette pièce, fort soignée, est surmontée d'un couvercle en bois de fer. Plus nombreux sont des bols d'un craquelé fin, sur céladon chamois plus ou moins foncé, dont la fabrication est parfaite. Une particularité digne d'attirer l'attention, c'est que tous portent sous le pied la figure plus ou moins cursive du *yang*, symbole de la matière en mouvement. Faut-il voir dans ce signe un emblème religieux? Est-ce une marque de fabrique indiquant le patronage de l'un des princes du Japon? Nous trouvons cette figure parmi les insignes des seigneurs d'Oomi, de Kaga, de Nagato et d'Idsoumi; mais aucune de ces principautés n'est située dans le Saykaydoo.

Ce n'est point tout ; nous possédons l'image du *yang* soigneusement modelée sous une tasse blanche à reliefs très-voisine des blancs de Chine ; faudrait-il en induire que la tasse a été faite aussi à Kiusiu ? On voit combien ces questions sont délicates et difficiles à résoudre, dans l'état actuel de la science.

Auprès des craquelés, poteries à pâte dense, grise ou noirâtre, viennent se ranger les grès proprement dits. Voici, parmi ceux de Kiusiu, un petit bol élevé, intérieurement émaillé en céladon gris truité, qui a reçu extérieurement sur sa surface mate un rehaut de fleurons blancs et de grands rinceaux émaillés en blanc, bleu très-saillant et vert tendre superposé à de l'émail blanc ; rien n'est plus riche et plus original que cette broderie brillante ressortant sur un fond chamois très-uni.

Le grès brun foncé se montre dans un bol moyen revêtu extérieurement d'un céladon gris tourterelle très-finement tressaillé ; vers le pourtour supérieur règne une zone fondue d'un roux ferrugineux, due sans doute à l'action du feu sur le subjectile ; mais au-dessous, formant ceinture, l'artiste a enlevé à la pointe une couronne de rosaces ornementales blanches du plus charmant effet ; il semble que l'œil pénètre au delà de la surface, ou qu'il y ait translucidité comme dans le travail à grains de riz. Pourtant la pièce est complétement opaque, et l'on se demande, après examen, comment ce blanc particulier a pu être interposé entre la couverte grise et la pâte noire. Il y a là une étude sérieuse à faire pour nos céramistes.

Une tasse en grès brun-rouge granuleux paraît être une fantaisie d'artiste ; travaillée à la main et déprimée par lobes qui lui donnent la forme d'une fleur campanulée, elle a reçu une couverte brun-marron

coupée par des macules blanchâtres irrégulières qui ont coulé en se parfondant. Sous le pied, grossièrement creusé, nous retrouvons l'ébauche du yang décrit plus haut. Pourtant, avouons-le, si le signe sacré rattache cette pièce aux autres fabrications de Kiusiu, sa matière, son façonnage et son aspect la rapprochent considérablement de plusieurs coupes indiquées comme faites à Kioto, et qui ont une marque semblable. Il y aurait donc à voir si, d'un côté ou de l'autre, il n'y aurait pas erreur.

Pénétrons maintenant dans la province de *Fizen*, ce pays cité par tous les voyageurs comme le centre le plus important de la fabrication céramique au Japon, et arrêtons-nous à Imari. Si c'est là, comme tout semble le prouver, la patrie des porcelaines, on y a fait aussi des grès : voici une petite bouteille à saki, en pâte mince et noirâtre qui a été couverte d'un émail blanc truité rehaussé d'une décoration en rouge de fer à diverses intensités; en bas sont les flots de la mer interrompus par des pointes de rochers; au-dessus se développe un dragon entouré de nuages, et plus haut est une couronne ornementale composée de guirlandes de points et de pendeloques terminées par des glands. Ce décor monochrome est absolument du même style que celui de beaucoup de porcelaines chrysanthémo-pœoniennes. Celles-ci sont représentées, dans la collection de M. Cernuschi, par un petit bol couvert assez mince : au pourtour du couvercle s'étendent des rinceaux à fleurs, tandis que sur le corps campanulé du vase règne une couronne formée de grands caractères antiques exprimant le mot *Cheon*, longévité, sous diverses formes; des bordures dentées achèvent la décoration, exécutée en rouge de fer, manganèse, vert et jaune chatironnés d'or, genre riche et ancien. Ce spécimen suffirait seul pour révéler l'origine d'une foule d'ouvrages importants conservés dans les collections.

Nous ne décrirons pas les nombreux plateaux, les assiettes, etc., fabriqués récemment à Imari d'après les types anciens, et que M. Cernuschi n'a pas même pris la peine d'étiqueter; mais nous nous arrêterons devant un plateau ovale portant, en bleu sous couverte, la carte du Japon. Épaisse, bleuâtre d'émail, cette porcelaine, non destinée au commerce, est un type parfait pour reconnaître les nombreuses contrefaçons des bleus de Chine qui inondent aujourd'hui le marché européen et qui ont troublé les idées commerciales au point de faire attribuer au Japon les plus beaux kouan-ki antiques de King-te-tchin. Les potiers actuels d'Imari ne se contentent pas de copier le décor chinois, ils poussent l'audace jusqu'à inscrire ces contrefaçons de nien-hao des XIVe et XVe siècles, comme peut le montrer un grand plat exposé par M. Marron.

Heureusement que l'œil le moins exercé ne saurait s'y méprendre et qu'il n'y a aucune analogie de pâte, de couverte et de bleu, entre les kouan-ki et les porcelaines d'Imari.

Nous l'avons dit déjà, l'histoire céramique du Japon vient de naître. A peine ouverte à nos relations, cette contrée a été envahie par une foule de spéculateurs et de curieux qui ont tout écouté, tout recueilli sans contrôle, en sorte que la confusion s'est produite par le fait qui devait fournir la lumière. Lors de l'Exposition universelle, des porcelaines épaisses mais de belle qualité, décorées en rouge et or avec une remarquable finesse, firent leur apparition en nombre; les Japonais interrogés sur ces produits répondaient, les uns : Yego, les autres Nisikite. Aujourd'hui ces porcelaines nous arrivent sous la rubrique de Kanga. Or Yego ni Kanga ne figurent sur les meilleures cartes japonaises; quant à Nisikite, cela veut dire porcelaine peinte en rouge ou bariolée; les deux autres noms sont sans doute ceux des propriétaires de l'usine située à Akaye-Matsi, *quartier des peintres en rouge*. Nous ne saurions douter d'ailleurs que ces porcelaines ne sortent d'une des vingt-quatre fabriques de l'Idsoumi-Yama (montagne aux sources). Grâce à la précaution qu'a prise M. Cernuschi de se faire écrire en japonais les noms des principales localités céramiques, nous retrouvons la forme du nom d'Imari dans les deux premiers caractères inscrits sous la plupart des pièces dites de Kanga, et qui se lisent en chinois *Kieou-Kou*.

Un fait vient à l'appui de cette supposition : nous voyons dans la collection de M. Cernuschi deux charmantes pièces en porcelaine mince du plus admirable vernis, dont le sobre enjolivement consiste en cercles bleus très-doux et en fines spirales blanches tracées sous couverte avec le hoa-che : l'une est une bouteille dont le limbe supérieur du col est roulé en dedans; l'autre, un cornet court à couvercle plat surmonté d'un bouton. Ces porcelaines sont étiquetées : Nabisima; or, c'est le nom d'une famille princière à laquelle appartient la fabrique Oho Kavatsi yama, sur l'Idsoumi, et l'histoire nous apprend que les produits de cette usine ne sont point livrés au commerce; remercions donc le voyageur qui nous les fait connaître.

Nous ne pouvons sortir de Kiusiu sans passer par la province de Satzuma. Disons-le pourtant, l'engouement irréfléchi du public pour les grès truités de ce lieu nous les a fait prendre en désaffection; autant nous aimions les vieux produits *ventre de biche* rehaussés d'émaux bleus, verts, et d'or, autant nous trouvons froides ces poteries blanches à décor maigre et cru qui encombrent aujourd'hui tous nos magasins de curiosités. Il y a pourtant des exceptions à faire, et nous en réclamerons une

pour la figure charmante et savamment modelée que M. Cernuschi a appelée *le Pacificateur*. Le nom convient bien au personnage qui, baissant son épée et appuyant ce mouvement d'un geste significatif de la main gauche, exprime par la douceur de son visage le désir et les avantages du repos des armes.

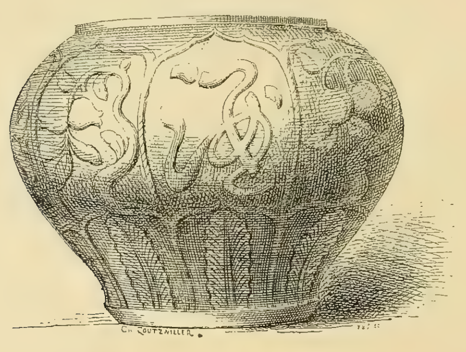
Est-ce aussi à l'île de Kiusiu et à la province de Boengo ou Boungo qu'il faut faire honneur de quelques produits exposés sous le nom de Banco? Ce nom n'a pas une forme japonaise, et l'on peut croire qu'il est la transcription fautive du vocable de la province. La plus curieuse poterie est un petit brûle-parfums en terre cuite assez tendre revêtue d'un enduit truité qui a été chargé à son tour d'une sorte d'enfumage noir enlevé sur toutes les saillies. Soutenu par trois figurines d'enfants, et muni, au pourtour, de trois têtes de lions d'où pendent des anneaux mobiles, ce ting a un couvercle plein surmonté du chien de Fo.

Les autres spécimens sont en pâte blanche excessivement mince, rarement chargée d'émail, et toujours décorée de bouquets polychromes formant relief et très-vitreux.

Il nous faut revenir maintenant dans la grande île de Nippon pour examiner les produits d'une contrée exceptionnelle, le Gokinaïdoo ou domaine de la Couronne. Là, dans la province de Yamasiro, se trouve la ville de Miyaco, ancienne capitale du chef du pouvoir exécutif, plus connue sous le nom de Kio ou Kioto. Ainsi qu'on devait le supposer, cette grande ville, communiquant par le Yodogava avec le port d'Oosaka, fut un centre considérable d'industrie. Nous trouvons là cette poterie en pâte de croquet dont le nom s'est déjà présenté sous notre plume; c'est un grès étendu en lames très-minces que l'artiste roule et pétrit ensuite à la main pour leur donner la forme qu'il désire, employant des pièces jointes par superposition et qu'on croirait à peine liées entre elles; pourtant ces poteries, d'un gris brunâtre, sont très-résistantes malgré leur légèreté et parfois fort élégantes. On remarquera dans la collection de M. Cernuschi deux petites théières oblongues ayant l'apparence de feuilles pliées, et dont le couvercle, aussi en forme de feuilles, a pour bouton deux tiges courbées terminées par des fleurs blanches; on s'arrêtera plus encore devant une petite bouteille cylindrique à déversoir formé par pièces rajustées et à anse rudimentaire; sur cette pièce négligée l'artiste a pourtant tracé en émaux de relief un bouquet composé d'une fleur blanche nuancée de bleu et accompagnée de feuilles palmées du plus beau vert et de boutons blancs et roses.

Une négligence apparente dans le façonnage des pièces semble habituelle aux potiers de Kioto. Voici des coupes élevées pétries à la main et

grossièrement marquées du *yang :* l'une a reçu un émail brun-rouge très-chaud sur lequel se détache en blanc la silhouette du volcan sacré, le fousiyama, entourée de quelques taches vertes; l'autre porte sur le même enduit des grues tracées en blanc et noir; une troisième, creusée de dépressions au pourtour et sigillée d'un semé de rosaces, est rehaussée en outre d'ornements bruns et de la figure d'un cheval. Un petit plateau carré à angles coupés et qui porte la trace de la grosse toile sur laquelle il a été travaillé, a été décoré sur sa pâte grise de lignes parallèles



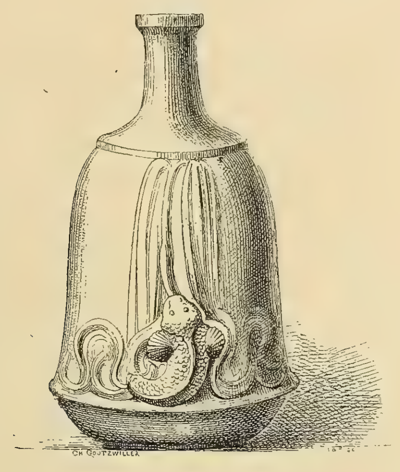
CÉLADON JAPONAIS A RELIEFS.

brunes et de traits étoilés qui vont se perdre sous des macules d'émail vert posé aux angles.

Nous pourrions multiplier à l'infini la description de ces spécimens dus sans doute au caprice et que M. Cernuschi a recueillis avec soin dans l'intérêt de nos céramistes, qui ne les étudieront pas sans fruit. Il est parmi ces choses, vendues à très-bas prix, un grand plateau en grès chargé d'une bordure losangée et d'une plante élégante qui semblent enlevées à la pointe sur un émail truité : l'effet en est très-remarquable.

Arrivons maintenant à des fabrications plus soignées et surtout aux poteries à reliefs, l'une des plus charmantes industries de Kioto. Un plateau carré à angles arrondis porte au milieu, sur un damassé chamois en mosaïque alvéolaire, un bouquet en relief vif où figurent des chrysanthèmes et que surmonte un papillon. Au pourtour sont des rinceaux, et le dessous de la pièce est entièrement vert. Plusieurs petits pi-tong sont ornés dans le même genre. D'une nature très-voisine sont les

grès minces à pâte blanche, émaillés en couleur. L'une des plus remarquables pièces est un brûle-parfums sphéroïdal godronné et à anses dressées dont nous donnons la figure; il est supporté par trois pieds et surmonté d'un couvercle en bronze percé de jours; le pourtour de l'ouverture est garni d'animaux fabuleux. Nous signalerons une bouteille conique de même fabrication et non moins remarquable. C'est sans doute du même atelier qu'est sortie une petite coupe ovoïde à anse latérale élevée sur un pied à jour; elle est en grès brun dans le genre de Bizen, avec



CÉLADON A RELIEFS DU JAPON.

fins reliefs sigillés, et doublée intérieurement d'un céladon gris truité. Terminons par la mention d'une petite bouteille à col court avec couvercle plat; son émail est truité chamois, orné en brun ferrugineux de sortes de losanges et de pois disposés par trois et traversés par une barre.

Ce n'est pas encore là tout ce que peut nous offrir le Japon en fabrications intéressantes; sous la rubrique de Koutami ou Koutagni, nom qu'il nous a été impossible de retrouver dans la nomenclature géographique, nous voyons des pièces d'un grès serré émaillé en couleur, d'une très-belle facture; un grand plat, doublé de vert et de jaune, offre à l'intérieur une branche de grenadier chargée de deux fruits violets se détachant sur fond jaune; le marli vert est coupé par des séries de

cinq rosaces jaunes inscrites dans des disques violets. Un bol a son intérieur blanc grisâtre chargé d'un bouquet en couleurs vigoureuses, tandis qu'au dehors de grandes feuilles jaunes et brunes s'étendent sur le fond vert : cette poterie fine nous a souvent montré des sujets à personnages et des décors d'une riche complication. Voici en outre une petite tasse épaisse à émail blanc-gris éburnéen qui paraît être en porcelaine; son pourtour est orné de fins bouquets de style coréen, rehaussés de touches d'or vif, encadrés par deux cercles en rouge de fer d'une pureté exceptionnelle.

Nous avons hâte de quitter la céramique du Japon, et cependant nous ne saurions nous dispenser de parler des céladons. M. Cernuschi en a rapporté beaucoup, la plupart très-remarquables, dont quelques-uns sont évidemment chinois; mais on ne saurait douter de l'origine de ceux qui, comme la potiche figurée ici, sont ornés de caractères japonais. Où se sont-ils fabriqués? Est-ce en lieu spécial? Les principales usines en ont-elles jeté dans le commerce? On ne peut encore répondre à ces questions; ce qu'il y a de certain, c'est que de grandes différences séparent certaines espèces; on se rappelle ce que nous avons dit d'un céladon peint de Tanba, fluide et épais à la fois. Une bouteille chargée en relief d'une carpe dressée remontant une chute d'eau est d'un enduit plus mince posé sur une pâte plutôt jaune que brune et très-légère. Les céladons ornés de reliefs à peine sensibles et de gravures ombrées par la couverte sont, au contraire, fort lourds et sur pâte noire et ferrugineuse. Il y a donc encore confusion complète entre les origines, les dates et les styles, et il faudra de sérieuses études pour remettre les choses à leur véritable place.

BOIS ET IVOIRES.

Les curieux que nous avons conduits au fond de la troisième salle pour y visiter les grès de Bizen ont sans doute été arrêtés souvent par la crainte de confondre les ouvrages céramiques avec les sculptures en bois. En effet, certaines figures que le temps a brunies et lustrées en rejetant à la surface la résine accumulée dans les vaisseaux du bois sont souvent très-voisines d'aspect des grès antiques, qui sont les plus noirs et les moins glacés; de ce nombre sont : un philosophe accroupi, belle pièce d'une expression remarquable; une sorte de kami voilé et enveloppé de draperies bien jetées; un autre immortel élevant de la main droite un crapaud monstrueux, et enfin un tigre sur un rocher. Il y a une telle analogie de composition et de facture entre ces bois et les

terres de Bizen, qu'on se hasarderait presque à dire qu'ils sont sortis du même lieu et ont été exécutés par les mêmes mains; certains Cheou-lao, l'un tenant la pêche de longévité, l'autre, la tortue sacrée, ont cette disproportion grotesque entre la tête et le corps, que nous avons signalée



STATUETTE EN BOIS, DU JAPON.

déjà à propos des bronzes et qui ferait douter si l'artiste a pris son sujet au sérieux, ou s'il a voulu risquer une caricature impie. Cette dernière supposition paraît admissible chez un peuple spirituel où les religions et les sectes se coudoient et se méprisent mutuellement.

Où l'art se montre parfaitement sérieux c'est dans une statue assise, de près de soixante centimètres de haut, représentant un empereur sur son trône. La tête, vénérable et expressive, s'incline sous la pensée; la

barbe descend en longues masses sur la poitrine; les bras, appuyés sur les cuisses, soutiennent, des deux mains croisées, un bloc qui paraît être une masse minérale. Tout cela est exécuté avec une fermeté, une science des plus remarquables. Les mains sont du plus beau type et d'une énergie rare de modelé; quant aux draperies, largement conçues, elles sont travaillées plus largement encore : partout on voit la trace de la gouge coupant hardiment dans le bois pour accuser les grands plans, sans négliger les détails nécessaires. Cette figure est certainement l'un des plus estimables ouvrages d'art de la collection de M. Cernuschi.

On peut encore citer, même après elle, un chien de Fo, plein de mouvement et fouillé d'une main hardie, puis deux masques scéniques intéressants : le premier est d'un type singulier et d'une expression menaçante; des plis profonds sont creusés sur les joues, la bouche est largement ouverte, et les yeux semblent farouches parce que la sclérotique, autrefois dorée, est comme sanguinolente. Ce masque est un de ceux qu'animait la peinture; le temps a enlevé presque toutes les couleurs dont les traces se retrouvent seulement dans les cavités. L'or des yeux a évidemment été protégé par les paupières. Si nous ouvrons le *Shin ko hoschi* nous voyons que les ouvrages de l'espèce figurent parmi les antiquités de Nippon, et nous y retrouvons l'analogue, sinon la figure même de la pièce appartenant à M. Cernuschi.

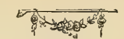
Le second masque, en bois brun, est celui d'une femme jeune, aux joues très-pleines, avec des cheveux disposés en bandeaux. On sait que dans l'extrême Orient les rôles de femmes devaient être remplis par de jeunes garçons, la pudeur ne permettant pas à l'autre sexe de monter sur le théâtre; par une de ces singulières analogies que nous avons signalées déjà, l'auteur japonais appliquait sur sa figure, de même que l'acteur grec ou romain, le masque convenable au rôle qu'il devait représenter : voilà pourquoi les pièces de l'espèce qui nous parviennent sont limitées à un certain nombre de types, lesquels se retrouvent aussi dans les reproductions d'antiques.

Cette immutabilité des physionomies à caractère déterminé nous est démontrée sans sortir de la salle où nous venons d'étudier la sculpture en bois. Dans les petites vitrines appliquées contre la porte de sortie, nous allons retrouver, en bois ou en ivoire, non-seulement la femme joufflue décrite plus haut, mais encore la plupart des autres masques tragiques ou comiques, venus en nature ou gravés dans les recueils : ces réductions habilement traitées, et quelquefois essentiellement remarquables, appartiennent à un art tout spécial au Japon. Il est, ou plutôt, hélas! il était d'usage dans ce pays de relever la simplicité du costume par le luxe des

armes et de certaines breloques pendant par-dessus la ceinture pour servir de contre-poids à certains objets qui y étaient serrés : c'est ce que l'on nomme, dans la curiosité européenne, les boutons japonais, expression fausse s'il en fut, mais qu'il faut bien adopter puisqu'elle a cours. Or ces boutons, toujours intéressants, sont parfois des chefs-d'œuvre. Indépendamment des masques dont il vient d'être question, on y trouve des figurines, des groupes, des animaux, et souvent des caricatures religieuses ou civiles qui révèlent tout le côté sceptique ou sarcastique du caractère japonais. Nous revoyons là le Cheou-lao grotesque, des bonzes et des immortels, des ascètes et des moines mendiants groupés de la façon la plus bizarre et la plus ridicule ; des agglomérations où la pudeur n'est pas toujours respectée nous initient aux secrets de la famille et à certaines misères conjugales ; la femme maîtresse au logis s'y montre aussi acariâtre, aussi violente que dans toute autre contrée du globe. Puis ce sont des scènes gracieuses à figures ravissantes qui côtoient des animaux combattant ; une famille de singes superposés et entrelacés se livrant ardemment à une chasse pédiculaire ; des souris creusant leurs trous dans des fromages ou dans des fruits ; des pieuvres à figure humaine ; des sacs surmontés de têtes diaboliques ; des jeux d'enfants... Que pourrions-nous dire ? tout ce que la nature bien observée, ou une imagination riche en ressources comiques, peut suggérer pour servir de prétexte à une œuvre de talent, se trouve réuni dans ces morceaux minuscules. Aussi, malheur à celui qui s'arrêtera devant une telle collection : l'intérêt, la curiosité, l'y cloueront pendant des heures et lui feront presque oublier la visite des autres salles. Ce masque diabolique en bois armé de dents et de cornes d'ivoire qui nous tire la langue semble lui-même nous dire : tu t'y es laissé prendre ! Effectivement, combien de peintures curieuses qui sollicitent une étude spéciale ; et ces albums sans nombre que signent des noms intéressants, ces meubles, ces laques.

Il nous faudra donc y revenir plus tard par des monographies spéciales, car en écrire plus long aujourd'hui ce serait fatiguer la patience de nos lecteurs.

ALBERT JACQUEMART.



LES DESSINS DE GÉRICAULT



ES dessins montrent, mieux peut-être que les tableaux terminés, la pensée intime d'un artiste, et, dans tous les cas, c'est là surtout qu'on peut en étudier les transformations. Un groupe d'amateurs, en tête desquels il faut placer M. Charles Clément, a conçu l'idée de faire reproduire, au moyen de grandes lithographies exécutées en fac-simile par M. Alexandre Colin, les principaux dessins de Géricault épars dans les collections privées. La première livraison de cette publication [1] contient plusieurs compositions très-intéressantes du maître, et il faut espérer qu'elle sera continuée avec le même succès.

M. Charles Clément, qui a fait précéder cette livraison d'un texte explicatif, a déjà publié sur Géricault un livre excellent et plein de documents [2], auquel ont recours tous ceux qui ont une recherche à faire sur ce maître : c'est ce livre qui nous a servi de guide dans cette notice.

« On se tromperait lourdement, dit M. Charles Clément, si on prenait ces dessins pour des improvisations, pour des croquis. Géricault, qui peignait avec tant de facilité et de sûreté, composait péniblement. Il tâtonnait beaucoup et ne trouvait qu'à la longue ses types, ses mouvements, ses groupes, ses ensembles. Il n'avait pas à un haut degré ce sentiment inné de la proportion, cette mémoire des formes, ce *compas*

1. Chez Lecomte, boulevard des Italiens.

2. Paris, librairie académique de Didier et Cie.



Vies et Barret sc.

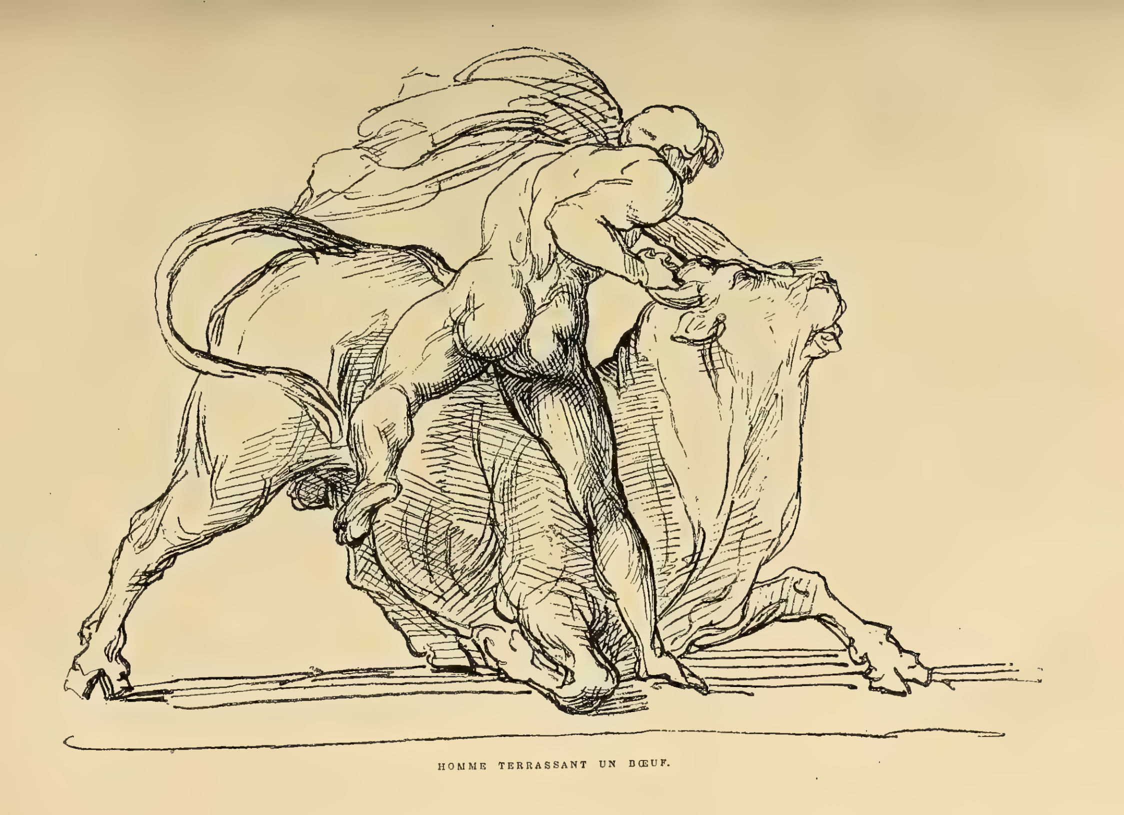
MARCHE AUX BŒUFS.

dans l'œil, qu'il enviait tant à Horace Vernet. Ce n'était qu'à force de temps, de peine, d'essais infructueux vingt fois recommencés, qu'il arrivait à ces belles combinaisons de lignes que nous trouvons dans ses dessins définitifs. Lorsqu'il avait dessiné un projet, qu'il l'avait corrigé et surchargé au point qu'on n'y pouvait plus rien voir, il le couvrait d'un papier transparent et reprenait soigneusement le bon trait. Il crayonnait à nouveau ce dessin, puis en tirait une épreuve, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il en fût à peu près satisfait. C'est ainsi qu'il se fait que nous possédions un nombre considérable de répliques de ces dessins, qui ne se distinguent les uns des autres que par de légères variantes. »



HOMME CHERCHANT A TERRASSER UN BŒUF.

Le beau dessin du *Marché aux bœufs* a été précédé d'un nombre considérable d'essais. Cette composition répond à un des nombreux tableaux que méditait Géricault, et elle a été, d'après les souvenirs très-précis de M. Jamar, exécutée à Paris. Le motif en a été pris dans un abattoir qui existait alors rue de la Pépinière, et M. Dreux-Dorcy nous apprend qu'il en a été fait quinze ou vingt esquisses peintes. Cependant M. Charles Clément déclare ne connaître qu'une seule de ces esquisses, celle qui appartient à M. Couvreur. Le dessin à la plume que nous reproduisons est tiré de la collection de M. Eudoxe Marcille.



HOMME TERRASSANT UN BŒUF.

On verra un curieux exemple des essais tentés par Géricault pour traduire sa pensée, dans les trois dessins que nous donnons de l'*Homme terrassant un bœuf:* ils ont été tracés tous les trois sur la même feuille de papier, et l'original appartient à M. His de La Salle. Mais c'est surtout dans la *Course de chevaux libres* et les nombreux dessins qui en ont été faits que nous voyons la succession d'idées par laquelle Géricault transformait sa composition première. Dans le principe il voulait simplement représenter la course du Corso, telle qu'il l'avait vue à Rome, et sur cette donnée



AUTRE ESSAI D'HOMME TERRASSANT UN BŒUF.

réaliste il modifia plusieurs fois la disposition de ses groupes. Ensuite le caractère se modifie complétement et nous voyons l'artiste s'élever du réel à l'idéal. Ce ne sont plus les paysans enrubannés de la campagne de Rome qui vont faire courir les chevaux devant une tribune pleine de spectateurs, ce sont des éphèbes nus, près de leurs coursiers, dont la belle silhouette se déroule avec l'ampleur d'un bas-relief antique. Plusieurs projets apparaissent sous cette forme : le musée du Louvre en possède un très-beau dessin; mais celui que nous donnons, qui est tiré de la collection de M. Eudoxe Marcille, paraît être celui auquel l'artiste s'était définitivement arrêté. Un des projets précédents a déjà été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts* [1].

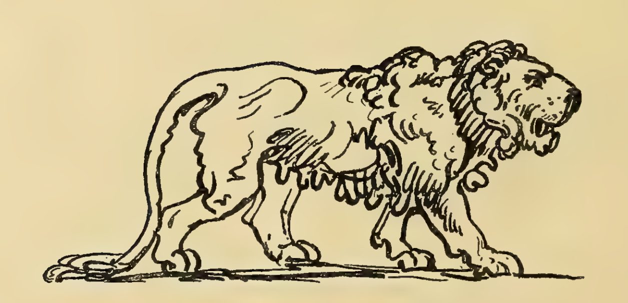
1. Voir t. XXII, p. 474.



COURSE DE CHEVAUX LIBRES.

On peut remarquer que la composition du *Marché aux chevaux* de Mlle Rosa Bonheur présente une certaine analogie de disposition avec la *Course de chevaux libres.* Mais ici le peintre s'est renfermé dans une exactitude littérale pour traduire ce qu'il avait vu, et, en cela, il est parfaitement d'accord avec les tendances prosaïques de l'art contemporain, qui ne diffèrent entre elles que par le mode d'exécution. Géricault, élevé dans les traditions classiques, a cédé, à son insu peut-être, aux doctrines qui l'avaient nourri, et, considérant la réalité simple comme un point de départ et non comme un but, il s'est élevé à la hauteur du grand art qui ennoblit toute chose au contact de l'inspiration poétique.

***



PRÉTENDUES DÉCOUVERTES

DE

L'ENFANT SCULPTÉ PAR RAPHAËL



LA *Chronique* a déjà dit un mot de « l'Enfant mort porté par un dauphin », groupe en marbre du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, récemment retrouvé dans les magasins de ce musée et placé dans une de ses nouvelles salles. On croyait, disions-nous d'après les journaux étrangers, avoir acquis la preuve qu'il était l'œuvre de Raphaël. Justement intéressé par une pareille annonce, nous avons fait en sorte de nous procurer la dissertation lue à l'Académie impériale des sciences de Saint-Pétersbourg, où M. de Guédéonow, directeur de l'Ermitage, fait valoir ses raisons en faveur de cette illustre origine. Il y a joint deux photographies, dont l'une reproduit le marbre en question, et l'autre un plâtre à peu près identique conservé au musée de Dresde.

Voici le résumé succinct de l'argumentation de M. de Guédéonow : Raphaël avait certainement sculpté un enfant en marbre[1]; du moins son ami le comte Balthasar Castiglione en était convaincu, puisqu'il écrivait, en 1523, à son intendant à Rome, de chercher s'il n'était pas toujours en la possession de Jules Romain, et de s'informer du prix que l'on en pourrait demander. Cavaceppi, sculpteur et restaurateur de statues, dans un recueil des sculptures restaurées par lui, publié à Rome en 1768, a donné la gravure « d'un dauphin qui reconduit au rivage l'enfant qu'il a involontairement tué en le promenant en mer; ouvrage de Raphaël, exécuté par Lorenzetto, et présentement possédé par S. Exc. le bailli de Breteuil, ambassadeur de l'ordre de Jérusalem auprès du saint siége ». Parmi les plâtres de R. Mengs, acquis après sa mort (1779) par le musée de Dresde, figure « l'Enfant mort de S. A. le duc de Parme ». Passavant, à qui tous ces renseignements ont été empruntés, rattachant avec raison ce plâtre au marbre mentionné par Cavaceppi (t. I, p. 205), ajoute qu'une répétition en marbre de dimensions un peu plus petites a été exposée, en 1857, à Manchester. C'est d'elle que notre regrettable collaborateur W. Bürger a dit, dans ses *Trésors d'art :* « Ce n'est pas une belle œuvre, le dessin en est court et l'exécution ronde et molle. »

A ces faits déjà connus M. de Guédéonow en a ajouté quelques autres. Il a mis hors de doute la provenance immédiate du groupe de l'Ermitage; il a prouvé que

1. Je laisse de côté le témoignage de la biographie anonyme de Raphaël publiée par Camotti, dont Passavant a contesté l'authenticité.

Catherine II avait acheté la collection d'antiques de Lyde Browne, puis retrouvé sur un catalogue de cette collection (Londres, 1779) l'indication de « l'enfant noyé, porté par un dauphin, œuvre exécutée par Lorenzetto de Bologne, suivant le dessin de Raphaël d'Urbin, précédemment en la possession du bailli de Breteuil, ambassadeur de Malte auprès du saint-siége. » « Tout ceci, dit M. de Guédéonow, joint à cette circonstance significative que les recherches les plus minutieuses pour découvrir l'original du groupe en marbre de Raphaël sont demeurées jusqu'ici sans résultat, semblerait prouver surabondamment que c'est précisément cet original qui vient d'être retrouvé au Musée impérial de Saint-Pétersbourg. » Cependant, pour mettre le comble à cette certitude, qu'il trouve déjà si complète, il fait valoir l'identité presque absolue (sauf les extrémités restaurées séparément dans chacune des deux pièces) du marbre de Pétersbourg et du plâtre de R. Mengs, « qui n'a pu admettre dans sa collection qu'un exemplaire moulé sur le groupe qu'il considérait, sans doute à bon escient, comme l'œuvre originale du grand maître ».

Nous voudrions bien que M. de Guédéonow eût raison, et que le palais confié à sa garde comptât un chef-d'œuvre de plus, et quel chef-d'œuvre! une rareté unique, introuvable. Mais nous craignons bien qu'il ne se soit laissé entraîner par une illusion trop souvent bien excusable, *idolum tribus*, qui séduit les collectionneurs passionnés.

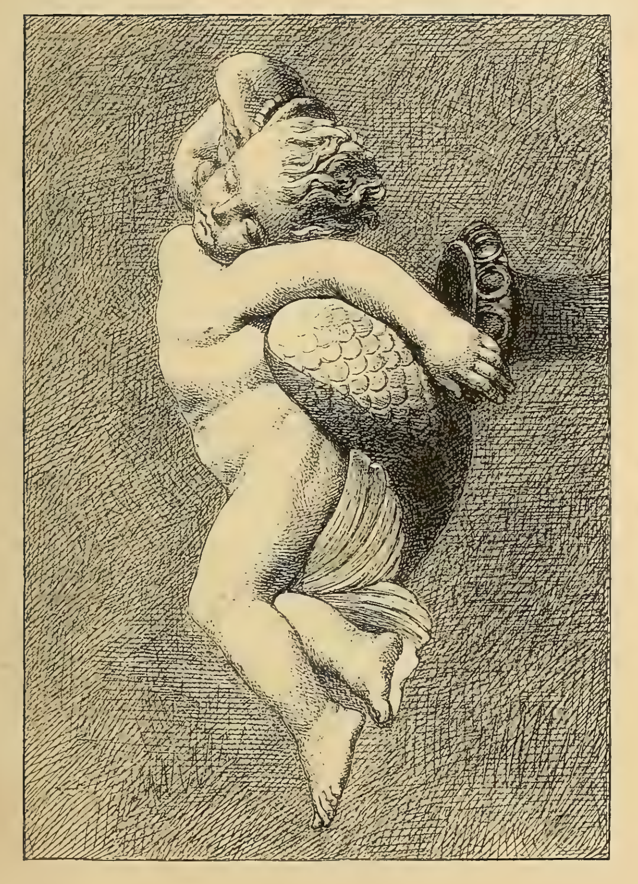
Que Lyde Browne ait possédé, après le baron de Breteuil, le groupe restauré par Cavaceppi et attribué par lui à Raphaël; que le même groupe ait passé en Russie avec les autres objets de la collection Browne, nous l'admettrons volontiers.

Mais nous sommes encore bien loin de « l'enfant » convoité en 1523 par l'auteur du *Courtisan*. Comment se fait-il que pendant deux siècles et demi d'admiration constante, d'idolâtrie pour le génie de Raphaël, on n'ait retrouvé jusqu'ici aucune trace, aucune mention de cette précieuse relique? Je sais bien que M. de Guédéonow voit là une circonstance significative qui profite à sa thèse. Mais comment l'inutilité des recherches entreprises pour retrouver une figure incontestablement authentique prouverait-elle l'authenticité de la sienne? Elle prouverait bien plutôt que les fabricants de statues du XVIII[e] siècle étaient exposés à une grande tentation par la tradition même sortie de la lettre de Castiglione, qui devait singulièrement affriander les amateurs.

Reste donc l'assertion de Cavaceppi, copiée par l'auteur du catalogue Lyde Browne de 1779. Car nous ne voyons même pas que M. de Guédéonow puisse y joindre le suffrage de R. Mengs. Si celui-ci possédait ce plâtre, cela prouve seulement qu'il lui plaisait ou qu'il se trouvait dans son atelier pour une cause quelconque. Il est difficile de faire signifier rien de plus à cette circonstance, puisque, comme on l'a vu, l'inventaire de sa collection, cité par Passavant, ne contient aucune attribution.

Il semble donc que l'argumentation historique est tout à fait insuffisante, réduite qu'elle se trouve à un seul témoignage que son isolement, sa date, le long silence qui l'a précédé, ne permettent pas d'accepter les yeux fermés. Nous ne voulons pas, d'ailleurs, attaquer la mémoire de ce restaurateur de statues; le loisir nous manque pour ouvrir une enquête sur son compte; mais il peut bien s'être trompé une fois, ou, tout simplement, s'être prêté à l'humeur du client dont il raccommodait l'acquisition.

A vrai dire, dans un cas comme celui-ci, la véritable preuve, la preuve décisive, c'est la vue de la chose, l'impression qu'elle produit, la comparaison avec ce qu'on sait du maître dont le nom est proposé. Malheureusement ce genre de preuve, excellent pour la conviction individuelle, perd toute valeur dans une discussion. Chacun voit à sa manière. Passavant met sans hésiter le plâtre de Dresde au compte de Raphaël,



L'ENFANT MORT PORTÉ PAR UN DAUPHIN,

Groupe du musée de l'Ermitage.

sauf certaines faiblesses qu'il impute à Lorenzetto. D'après M. de Guédéonow : « le style éminemment raphaélesque de la composition, la beauté presque antique des lignes, la morbidesse des chairs, la finesse du modelé dans les détails, font de cette œuvre le digne pendant du Jonas sculpté par Raphaël pour la chapelle d'Agostino Chigi à Santa Maria del Popolo. »

Pour nous, qui connaissons seulement les deux photographies jointes à sa dissertation, nous avons, en les voyant, éprouvé une répugnance absolue à y reconnaître la main de Raphaël, ou de Lorenzetto, ou d'un artiste quelconque du XVIe siècle. Naturellement nous avons consulté autour de nous, nous avons demandé l'avis de plusieurs artistes, notamment de trois sculpteurs bien connus. Ils ont été unanimes : « Ce n'est pas tout à fait sans mérite; mais cela porte l'empreinte du XVIIIe siècle italien. Raphaël n'a pu ni faire, ni inspirer à un de ses contemporains cette sculpture un peu ronde, un peu molle, bien éloignée du grand style, de la fermeté, de la liberté du XVIe. »

Au moment où j'achevais les pages que l'on vient de lire, j'appris de M. Duplessis, l'homme du monde le mieux renseigné en ces matières, qu'un nouveau prétendant venait d'entrer en lice et trouvait des parrains pour soutenir son identité avec l'enfant de Raphaël. Je ne fus nullement étonné, la même chose doit être arrivée plus d'une fois, sans qu'il en soit resté de traces, avant ce grand développement du journalisme moderne qui livre toutes choses à la publicité. Cette fois, c'était à Florence que se trouvait l'heureux possesseur du chef-d'œuvre, M. Molini. Il le tenait d'un marchand qui ne se serait douté de rien à cause d'une couche de plâtre dont le marbre était couvert. Une brochure[1] avait paru, accompagnée de photographies. Malheureusement cette rochure a été tirée à très-peu d'exemplaires; elle n'a pas été mise en vente, et c'est à grand'peine que nous avons pu nous la procurer pour quelques heures.

L'auteur, M. Rembadi, s'est principalement appliqué à combattre les avocats du groupe de Saint-Pétersbourg. Il insiste un peu trop peut-être sur ce que Castiglione a parlé d'un enfant et non d'un groupe; mais, comme nous sommes d'accord sur le fond, je ne puis qu'approuver cette partie de son travail. Quant à la paternité de Raphaël, il s'est borné à affirmer sa conviction personnelle, et je crois, en effet, que c'est ce qu'il pouvait faire de mieux. On peut seulement regretter que les deux silhouettes photographiées n'aient pas été mises à la disposition du public, de façon que chacun puisse voir si sa propre façon de sentir coïncide ou non avec celle de l'auteur.

Quelques mois plus tard, M. Achille Gennarelli, professeur d'archéologie à Florence, a essayé, dans une brochure d'un ton oratoire, de tirer un peu la discussion de cet terrain monotone où l'on finit par se quitter en s'adressant l'antique maxime *De gustibus non est disputandum*[2].

Selon lui, Balthasar Castiglione, peu en fonds au moment où il écrivait sa lettre, n'a pas dû acheter la statue. Elle est donc restée entre les mains de Jules Romain, qui fut une des victimes du sac de Rome en 1527. Le pillage fut pratiqué sur une vaste échelle par les soldats du connétable de Bourbon, gens brutaux, comme on sait, peu habitués à manier les objets d'art. Or la statue est cassée à la hauteur de la cheville, précisément à l'endroit où se trouvait un de ces défauts que les sculpteurs appellent, je crois, un *fil*, comme si une main ignorante l'avait saisie par les jambes. Si elle était tombée, elle se fût brisée autrement. Pourquoi l'auteur de l'accident ne serait-il pas

1. *Un putto in marmo di Raffaello Sanzio di Urbino.* Firenze, tipografia di Giuseppe Mariani, br. de 16 pages in-4°.

2. *Sopra una scoltura di Raffaello Sanzio,* poche osservazioni dell' avvocato Achille Gennarelli, Firenze, 1873.

un reître de 1527? Le mauvais choix du marbre prouverait que l'auteur n'était pas sculpteur, mais peintre; même conclusion à tirer d'une certaine maladresse dans le maniement de l'outil.

Cette dernière idée était déjà venue à Passavant et à M. de Guédéonow, à propos du groupe de Pétersbourg. Le professeur florentin a encore emprunté au critique russe l'idée de faire valoir, au profit de la figure qu'il patronne, l'absence d'une œuvre authentique qui ait des droits certains à être considérée comme l'enfant de Raphaël. Il eût mieux fait de laisser où il l'avait trouvé cet argument, dont le seul mérite est de pouvoir être employé par tout le monde sans servir à personne.

Tout cela avance fort peu la question, et nous sommes réduit à répéter ce que nous avons dit déjà : nous aimerions mieux que M. Gennarelli s'en fût tenu à exprimer l'admiration profonde que paraît lui avoir causée la statuette de M. Molini, et à vanter « cette physionomie parlante, cette morbidesse des chairs, cette étude parfaite du corps « humain. » Il a bien raison de dire, puisqu'il le pense, que Raphaël « a mis dans « cette figure la vie qu'il savait communiquer à ses œuvres, et y a imprimé ce type « spécial qui ne peut se confondre avec nul autre ». Mais il doit le reconnaître en même temps, en dehors de l'autorité qui peut s'attacher à son opinion personnelle, il a peu contribué à établir la thèse qu'il soutient. Pourquoi s'exclamer alors : « Je sais bien qui va crier à l'encontre de ce jugement : ceux qui ont vu, pendant deux ou trois ans, cette œuvre d'art sans deviner, sous la couche qui la recouvrait, les sublimes beautés dont elle est parée; les marchands, qui trouvent détestables les objets qu'ils ne possèdent pas; les envieux, les détracteurs de profession crieront au blasphème, ne sachant trouver beau que ce qu'ils ont envie de vendre. » Eh! pourquoi ne pas ajouter à cette liste fâcheuse, qui, elle, rappelle trop le XVIe siècle, les simples curieux qui voudraient bien, mais ne peuvent pas trouver ici l'occasion d'admirer une merveille de plus de cet art italien si riche en merveilles?

A vrai dire, les photographies de Florence ne m'ont pas plus satisfait que celles de Pétersbourg. Elles représentent un enfant nu, tout jeune encore, et la tête dépourvue de cheveux; la main droite est posée sur la poitrine, le bras gauche est étendu le long du corps. L'ensemble est d'un aspect désagréable; la jambe droite paraît courte, le bras gauche semble maladroit. Je ne puis avoir un instant l'idée d'associer à ce bambin le nom de Raphaël; je ne crierai pourtant pas au blasphème, pensant qu'il convient toujours de respecter la conviction d'autrui; seulement je dirai à l'amateur qui croit avoir fait une si magnifique trouvaille, aux défenseurs enthousiastes de l'illustre origine de son trésor, qu'ils seraient simplement logiques en conviant le public à venir le voir, en mettant à la disposition de tous les reproductions photographiques qui permettent de s'en faire une idée. Le grand jour et la pleine lumière ne peuvent que convenir à une œuvre comme celle dont ils prétendent avoir fait la découverte.

Les pages qui précèdent étaient déjà écrites et livrées à l'imprimeur, lorsque nous fut remis un poëme *sério-burlesque*, en vers italiens, signé d'un nom de fantaisie, intitulé : « L'Enfant en marbre de Raphaël Sanzio d'Urbino et les dix membres de « l'Académie des arts du dessin de Florence. » Ce petit ouvrage raconte, dans le style badin cher aux compatriotes de Berni, « que l'Académie n'a pas voulu même poser la « question de savoir si l'enfant peut être attribué au peintre d'Urbin, de peur de man- « quer à sa gloire. » Vient ensuite une grande protestation contre ce jugement, au nom de l'opinion publique, qui, s'il en est ainsi, est tout à fait contraire à la nôtre.

J. AQUARONE.

PAN ET LES SATYRES



Pan, très-ancienne divinité pélasgique, est le gardien des troupeaux qu'il a pour mission spéciale de faire multiplier. Dieu des bois et des pâturages, protecteur des bergers, il est venu au monde avec les cornes et les jambes du bouc. Pan est fils de Mercure; il était tout naturel que le messager des dieux, qui est toujours considéré comme l'intermédiaire et le passage d'un état à un autre, marquât la transition entre les dieux qui ont la forme humaine et ceux qui ont la forme animale. Il paraît néanmoins que la naissance de Pan causa une certaine émotion à sa mère, qui fut effrayée de sa bizarre conformation; et les mauvaises langues prétendent même que lorsque Mercure présenta son fils aux autres dieux, tout l'Olympe éclata d'un fou rire. Mais comme il peut y avoir là de l'exagération, il faut rétablir les faits dans leur vérité, et voici ce que dit l'hymne homérique sur cette étrange aventure : « Mercure vint dans l'Arcadie féconde en troupeaux. Là s'élève le champ sacré de Cyllène : en ces lieux, lui, dieu puissant, garda les blanches brebis d'un simple mortel; car il avait conçu le plus vif désir de s'unir à une belle nymphe, fille de Dryops. Leur doux hymen s'accomplit enfin. Cette jeune nymphe donna le jour au fils de Mercure, enfant étrange à voir, enfant aux pieds de chèvre, au front armé de deux cornes. A cette vue, la nourrice abandonne l'enfant et prend aussitôt la fuite : ce regard horrible et cette barbe épaisse l'épouvantèrent. Mais le bienveillant Mercure, le recevant aussitôt, le prit dans ses mains et son âme en ressentit une grande joie. Il arrive ainsi au séjour des immortels en cachant soigneusement son fils dans la peau velue d'un lièvre de montagne : se plaçant devant Jupiter et les autres divinités, il leur montre le jeune enfant. Tous les immortels se réjouirent à cette vue, surtout Bacchus, et ils le nommèrent Pan; car pour tous il fut un sujet de joie. »

Dans la statue de Pan qui est au Louvre et dans toutes les autres représentations qui nous restent de ce dieu, la tête a un caractère d'animalité très-bien exprimé par

la conformation étroite du front, la disposition des yeux et la courbure du nez qui rappelle la tête du bouc; il a quelquefois des jambes d'homme, comme on peut le



SACRIFICE A PAN,

D'après une pierre gravée antique.

voir dans une jolie pierre gravée antique qui faisait partie de la collection du duc d'Orléans, et qui représente un sacrifice à Pan. Son image apparaît avec quelques variantes sur un assez grand nombre de monnaies antiques, et on le voit même sous la forme d'un jeune homme sur une monnaie arcadienne où il est d'ailleurs bien



L'AMOUR VAINQUEUR DE PAN,

Tableau d'Augustin Carrache.

caractérisé par le bâton pastoral et la syrinx. Mais dans les traditions mythologiques, il est toujours vieux et contraste par sa laideur avec les autres divinités.

Les nymphes se moquaient sans cesse du pauvre Pan à cause de son visage repoussant, et l'infortuné dieu prit, dit-on, la résolution de ne jamais aimer. Mais Cupidon est cruel, et une tradition rapporte que Pan voulant un jour lutter corps à corps avec lui fut vaincu et terrassé, à la grande hilarité des nymphes. Ce duel forme le sujet d'un tableau d'Augustin Carrache, et sur la gravure qu'il en a faite lui-même ce peintre a mis pour devise : *Omnia vincit Amor.* On y voit deux nymphes regardant avec un sourire malicieux ce combat singulier, où l'enfant ailé saisit le bras nerveux du vieux Pan, qui ne sait plus résister.

Un jour donc le dieu Pan parcourait le mont Lycée selon son habitude. Il ren-



PAN APPRENANT A JOUER DE LA SYRINX.

D'après un tableau d'Antoine Coypel.

contra la nymphe Syrinx, qui n'avait jamais voulu recevoir les hommages d'aucune divinité et n'avait d'autre passion que la chasse. Il s'approcha d'elle, et comme dans les mœurs champêtres on va droit au but, sans ruse, sans détour, il lui dit en l'abordant : « Cédez, belle nymphe, aux désirs d'un dieu qui veut devenir votre époux[1]. » Il voulait en dire davantage; mais Syrinx, peu sensible à ce discours, se mit à fuir; elle était déjà arrivée près du fleuve Ladon, son père, où se trouvant arrêtée, elle pria les nymphes, ses sœurs, de la secourir. Pan, qui avait volé sur ses pas, voulut l'embrasser ; mais au lieu d'une nymphe il n'embrassa que des roseaux. Il soupira, et les roseaux agités poussèrent un son doux et plaintif. Le dieu, touché de ce qu'il venait d'entendre, prit quelques roseaux d'inégale grandeur et les ayant joints avec de la cire,

1. Ovide, *Métamorphoses.*

il forma cette sorte d'instrument qui porte le nom de Syrinx et qui est la flûte aux sept tuyaux devenue l'attribut ordinaire de Pan.

Dans une composition pleine de vie et de mouvement, Rubens a représenté le dieu Pan poursuivant Syrinx. Antoine Coypel à son tour nous montre le dieu tenant en main l'instrument qu'il vient de fabriquer, tandis que le malin Cupidon lui annonce que les sons amoureux qu'il en tirera sauront bien, malgré sa laideur, amener près de lui les beautés qui le dédaignent. Bientôt, en effet, ses accords mélodieux font accourir de toutes parts les nymphes qui viennent danser en rond autour du dieu cornu. La nymphe Pitys surtout semblait si attendrie, que Pan renaît à l'espérance et croît que son talent lui fait pardonner son visage. Toujours jouant de sa flûte aux sept tuyaux, il s'en va cherchant les lieux solitaires et avise enfin un rocher escarpé au haut duquel il s'assied; Pitys l'avait suivi. Pour le mieux entendre, elle se rapprochait toujours davantage, si bien que Pan, se voyant tout près d'elle, crut le moment opportun pour lui adresser la parole. Il ne savait pas, le malheureux, que Pitys était aimée de Borée, le terrible vent du nord, qui soufflait en ce moment avec une grande violence. Voyant son amante près d'un dieu étranger, Borée fut pris d'un accès de jalousie furieuse, et, ne se contenant plus, il souffla avec une telle impétuosité que la nymphe tomba dans le précipice, et brisa contre les rochers son beau corps, que les dieux aussitôt métamorphosèrent en pin. C'est depuis ce jour que cet arbre, qui porte le même nom que la nymphe, a été consacré à Pan, et c'est pour cela que dans les représentations figurées la tête de Pan est souvent couronnée de branches de pin.

La destinée de Pan était d'aimer toujours sans pouvoir s'unir à celle qu'il aimait. Comme il continuait à faire de la musique dans la montagne, il entendit au fond du vallon une voix tendre qui semblait répéter ses accords. C'était la voix de la nymphe Écho, fille de l'Air et de la Terre. Il descendit à la recherche de celle qui lui avait répondu, sans pouvoir l'atteindre, bien qu'elle lui répondît toujours; la cruelle nymphe semblait même se jouer de lui. Mais, franchement, on ne peut lui en vouloir de sa dureté : quand on aime le beau Narcisse, comment pourrait-on regarder en face le vieux Pan? Car Pan est toujours vieux, bien qu'il ait eu pour père Mercure, qui est éternellement jeune et passablement vain de sa personne.

Un jour le père et le fils se rencontrèrent :

PAN. Bonjour, Mercure, mon père !

MERCURE. Bonjour aussi, mais comment suis-je ton père?

PAN. N'es-tu pas Mercure, le dieu de Cyllène?

MERCURE. Oui, mais comment es-tu mon fils?... Ah! par Jupiter! je me souviens de l'aventure! Il faudra donc que moi, qui suis si fier de ma beauté et qui n'ai pas de barbe, je sois appelé ton père! Tout le monde va rire de moi, d'avoir pour fils un si joli garçon.

PAN. Mais je ne vous déshonore pas, mon père; je suis musicien, et je joue fort agréablement de la flûte. Bacchus ne peut faire un pas sans moi; il m'a choisi pour ami et compagnon de ses danses, et j'en conduis les chœurs.

MERCURE. Eh bien, Pan (car je crois que c'est là ton nom), sais-tu de quelle manière tu peux m'être agréable? Et veux-tu m'accorder ce que je te demanderai?

PAN. Ordonnez, mon père, et nous verrons.

MERCURE. Viens et embrasse-moi; mais aie bien soin de ne m'appeler ton père devant personne [1].

1. Lucien, *Dialogues des dieux*.

Comme symbole de l'obscurité, Pan cause aux hommes les terreurs *paniques*, c'est-à-dire non motivées. A la bataille de Marathon, il inspira aux Perses une de ces peurs subites qui contribua beaucoup à assurer la victoire aux Grecs : c'est en raison de ce secours que les Athéniens lui consacrèrent une grotte dans l'Acropole.

La poésie orphique a vu dans le dieu Pan un symbole panthéiste fondé sur l'interprétation de son nom : la flûte aux sept tuyaux représente alors les sept notes de l'harmonie universelle, et la fusion des formes animales avec les formes humaines répond au caractère multiple de la vie dans l'univers. C'est sous cet aspect que Pan nous apparaît dans une jolie composition de Gillot, qui en a fait lui-même une gravure. Cette image répond bien à l'idée que le XVIIIe siècle se faisait de l'antiquité. Toute la nature est en fête devant le dieu qui symbolise l'universalité des êtres; mais cette fête, si pleine de vie et de mouvement, fait songer aux kermesses flamandes beaucoup plus qu'aux bas-reliefs antiques.

Pour les sculpteurs grecs, Pan est un dieu assez secondaire, qui devient multiple quand il fait partie du cortége de Bacchus, où les Pans et les Ægipans diffèrent très-peu des satyres et des faunes. Toutes ces petites divinités apparaissent dans la mythologie artistique comme des êtres intermédiaires entre les dieux et les animaux, et leur vie tout instinctive participe entièrement de ces derniers, et plus particulièrement du bouc, dont ils ont emprunté les mœurs aussi bien que la forme. Leur rôle mythologique répond donc, dans la vie animale, à celle des héros dans la vie humaine, puisque les héros, supérieurs aux autres hommes, quoique subordonnés aux dieux, participent à la fois des deux natures.

L'antiquité primitive représentait les satyres sous des formes grotesques ou effrayantes, et se plaisait à les figurer comme ravisseurs de nymphes. On continua toujours à faire des vieux satyres barbus; mais l'art de la grande époque fit aussi des figures de satyres plus jeunes, dans lesquels l'élégance de la forme et une aimable espièglerie se trouvent associées au caractère primitif des compagnons de Bacchus. Enfin il y eut des satyres enfants, toujours bien potelés, avec l'air malicieux, mais nullement méchant. Les satyres ont, comme signe distinctif de leur race, le nez camard, les oreilles pointues, les yeux obliques, les cheveux hérissés, des cornes naissantes et deux petites loupes de chair sous le menton comme les chevreaux. Hésiode appelle les satyres une race *propre à rien :* l'épithète peut être juste, mais comme ils courent sans cesse après les nymphes, qu'ils poursuivent à travers les bocages, les peintres et les sculpteurs ont trouvé dans leurs mœurs les sujets d'une foule de compositions ravissantes.

Le poëte Nonnus dit qu'originairement les satyres avaient la forme humaine. Ils étaient les gardiens de Bacchus; comme, malgré leur surveillance, ce dieu se changeait tantôt en bouc, tantôt en fille, Junon, irritée de ces métamorphoses, leur donna des cornes et des pieds de chèvre. Les bergers, couverts de peaux de chèvre, ont pu donner lieu originairement à la forme que les satyres prennent dans la mythologie : l'humeur gaie et bouffonne qu'on leur attribue a fait donner le nom de satyre a des poëmes comiques.

C'est le sculpteur Praxitèle qui paraît avoir fixé le type des satyres tels que nous les voyons sur les nombreux bas-reliefs antiques. Il avait fait un satyre en bronze qui avait acquis dans l'antiquité une telle réputation, qu'à Athènes on ne l'appelait jamais autrement que le *célèbre*. Parmi les autres représentations fameuses de satyres on citait celui du peintre Protogène. C'est ce tableau que Protogène était en train de



LA FÊTE DE PAN, D'APRÈS UN TABLEAU DE GILLOT

faire quand Demétrius vint assiéger Rhodes, où habitait l'illustre artiste, dont le vainqueur ordonna de respecter la maison.

Nous avons dans nos musées plusieurs statues admirables de faunes ou de satyres. Le *Faune au repos* du Vatican, nonchalamment accoudé à un tronc d'arbre et la main gauche sur la hanche, passe pour la copie d'un satyre de Praxitèle. Le *Faune jouant de la flûte,* au Louvre, est regardé comme l'imitation en marbre d'une peinture de Protogène. Un autre jeune satyre, couronné de feuilles de pin et châtiant une panthère, d'un mouvement très-animé, se trouve dans une collection particulière en Angleterre. Le *Faune dansant* de la galerie de Florence est un satyre moins jeune que les précédents et dont les formes se rapprochent de celles de l'âge viril. Le *Faune antique,* du musée de Florence, fait danser ses compagnons au son des cymbales. De charmants bronzes trouvés à Pompéi montrent des bustes de faunes et de faunesses : un de ces bustes est double à la façon des images de Janus. La même tête présente d'un côté un faune et de l'autre une faunesse.

Faune, dieu italique, que l'art a confondu avec les satyres grecs, est présenté chez les anciens auteurs avec tous les caractères d'un civilisateur divin qui adoucit les mœurs nomades par la musique ; il est l'inventeur du chalumeau. Lorsque la religion des Grecs se répandit en Italie, les rapports qu'il avait avec Pan les firent confondre, malgré la diversité de leur légende. Les faunes, les pans et les satyres, déjà fort difficiles à reconnaître dans les monuments anciens, sont absolument identifiés par l'art moderne, et leur nom peut s'appliquer indistinctement à toutes les figures humaines participant de la nature du bouc.

Le *Faune à la tache,* du Louvre, est très-justement célèbre. C'est ce charmant buste souriant que nous avons tous copié. Le joli bas-relief intitulé *Faune chasseur,* au même musée, représente un jeune satyre assis tenant en l'air un lapin après lequel saute une panthère.

Le brillant cortége de Bacchus a fréquemment inspiré les artistes modernes ; mais aucun ne s'est pénétré autant que le Poussin du caractère de la mythologie grecque. Nous en avons de très-beaux exemples au musée du Louvre, à la Galerie nationale de Londres, et dans plusieurs grandes collections de l'Europe. Il y a une ivresse et une gaieté charmantes chez ses satyres courant après les nymphes des bois, et aucun artiste n'a mieux compris ces types étranges. Qu'elle est jolie aussi cette composition où nous voyons un satyre, un faune, une hamadryade et deux Amours qui voyagent ensemble pour se rendre à la fête de quelque divinité rustique où il y aura sur l'herbe des danses joyeuses et des repas, dont le raisin fera tous les frais ! L'Amour porte les pipeaux devant le cortége ; mais l'hamadryade fatiguée veut se faire porter par le satyre, car on est pressé d'arriver : il semble qu'on entende déjà la bruyante joie des fêtes de Pan ou de Bacchus. Fragonard interprète à sa façon l'antiquité dans un charmant petit bas-relief où l'on voit une nymphe jouant avec deux satyres. Le motif de cette composition est antique ; mais le récit, c'est-à-dire l'interprétation, appartient complétement au génie français du XVIIIe siècle : esprit charmant d'ailleurs, qui a le double mérite de déplaire aux pédants et de prouver que l'originalité tient en propre à l'artiste et non aux sujets qu'il traite.

Les sujets de ce genre ne pouvaient manquer de plaire à Rubens, qui voyait là un prétexte à une grande variété de teintes pour les carnations et à ce tumulte de mouvements qui plaisait à son imagination. Dans une quantité énorme de tableaux, disséminés parmi les collections, il a peint des réunions de bacchantes et de



SATYRES ET NYMPHE D'APRÈS UNE EAU-FORTE DE FRAGONARD.

satyres, avec des fruits, des fleurs, des tigres tachetés, des enfants joufflus, des nymphes endormies, et partout il a répandu une gaieté, une richesse de tons, un entrain merveilleux. La grande Bacchanale de Jordaens, au musée de Bruxelles, est aussi un chef-d'œuvre d'éclat et de lumière; toute cette mythologie matérialiste des peintres flamands séduit la vue comme un bouquet, sans arriver jamais, néanmoins, à cette cadence qui fait le charme des conceptions antiques.

Les mythologues ont donné sur Pan et sur les satyres diverses explications qui nous semblent le plus souvent obscures et contradictoires. Quant à la part qu'ont pu avoir les sculpteurs dans ces conceptions secondaires du génie grec, elle nous semble principalement fondée sur le besoin d'opposer aux formes gracieuses des nymphes celles d'êtres qui, participant de l'homme et de l'animal, impriment à leurs compositions un caractère ornemental et décoratif que ne leur aurait point fourni une simple imitation de la réalité.

RENÉ MÉNARD.



LES SAINTS ÉVANGILES

Les *Évangiles* publiés par la maison Hachette resteront comme un des efforts les plus puissants de la librairie contemporaine. Il y a douze ans que cet ouvrage est commencé, et son apparition constitue un véritable événement. C'est surtout au point de vue des cent vingt-huit eaux-fortes, gravées d'après les dessins de M. Bida, que nous devons l'examiner ici : néanmoins, il est indispensable de dire d'abord quelques mots du livre.

La traduction de Bossuet a été adoptée par les éditeurs; cette traduction, dont les fragments se trouvaient disséminés dans des sermons et des ouvrages de polémique, a été mise en ordre par M. Wallon. Le format grand in-folio, la beauté exceptionnelle du papier, l'exécution typographique, avec des caractères composés tout exprès pour le livre, donnent à cette édition nouvelle un caractère de luxe tout à fait inusité.

Les ornements, titres, têtes de chapitre, lettrines, culs-de-lampe, ont été composés et dessinés par M. Rossigneux. Il fallait rappeler, par d'ingénieux symboles, les faits que raconte l'Évangile, et l'emploi de la figure humaine était interdit à l'artiste. L'ivraie, le figuier, le bon grain, tout ce qui joue un rôle dans les paraboles du Nouveau Testament a trouvé sa place dans cette ornementation et encadre en quelque sorte le verset qu'il accompagne.

Ces dessins, au nombre de deux cent quatre-vingt-dix, ont été gravés avec le plus grand soin par M. Gaucherel. L'intention des éditeurs avait été primitivement de faire graver chaque dessin sur une petite planche d'acier appropriée à sa grandeur; mais la marque des biseaux aurait forcément été apparente dans le texte, ce qui aurait produit un mauvais effet. Pour éviter cet inconvénient, on imagina un moyen beaucoup plus coûteux, et aussi plus conforme à la magnificence du livre. Chaque ornement fut gravé sur une planche d'acier plus grande que le format du papier, en tenant compte de son allongement par le mouillage, et il a fallu, pour tomber juste en concordance avec le tirage du texte, calculer mathématiquement la place exacte qu'il devait occuper sur la planche.

La confection matérielle d'un pareil livre comporte une foule de difficultés techniques que les personnes étrangères à la typographie et à l'impression en taille-douce pourront difficilement apprécier. MM. Claye et Salmon ont fait, chacun en ce qui le concerne, des efforts vraiment prodigieux, que le succès a couronnés. Le mélange des trois impressions, rouge, noir et en taille-douce, augmente singulièrement le charme du livre, mais présentait une combinaison des plus difficiles. Le verso et le recto de chaque page devaient être d'une concordance parfaite, ainsi que le registre des filets, et les trempages réitérés du papier, dont le retrait est souvent inégal, créaient à chaque

instant des obstacles que l'étendue du format rendait presque insurmontables. Ce n'est qu'après des essais en tout genre que cette édition des Évangiles, commencée en 1860, a pu être menée à bonne fin.

Les eaux-fortes ont été gravées par des artistes bien connus, tels que MM. Veyrassat, Bracquemond, Léopold Flameng, Célestin Nanteuil, Gaucherel, etc.; néanmoins, comme la diversité de leur talent aurait pu nuire à l'unité de l'œuvre, la direction générale de l'ensemble a été confiée à M. Hédouin, qui avait pour mission de reproduire aussi exactement que possible les dessins originaux.

M. Alexandre Bida, choisi pour l'illustration de ce grand ouvrage, est natif de Toulouse. Après avoir suivi les leçons d'Eugène Delacroix, il fit à diverses reprises des voyages en Orient, dont il a depuis reproduit les types avec une surprenante exactitude. Malgré sa connaissance approfondie de la contrée, il voulut, avant de commencer la série des dessins du Nouveau Testament, entreprendre un nouveau voyage en Palestine, et suivit pas à pas les traces du Christ.

L'artiste s'est, comme on devait s'y attendre, beaucoup préoccupé des types, et leur accent particulier contraste d'autant plus avec la tête de son Christ, auquel il n'a pas voulu donner de nationalité. Ce Christ, dont la physionomie a plus de charme que de puissance, ressemble peut-être un peu trop aux anges, mais il a l'avantage d'être toujours lui-même et de ne prêter à aucune confusion avec les autres personnages chez lesquels le type juif est en général très-prononcé. Le caractère réaliste de la plupart des compositions rendait d'ailleurs cette distinction absolument nécessaire.

Ce n'est pas qu'on puisse refuser à M. Bida le sentiment du merveilleux : quand il peut l'exprimer par la lumière, il arrive parfois à des effets surprenants. La scène de la *Transfiguration,* par exemple, est parfaitement rendue, et l'éblouissement des apôtres très-bien exprimé. La vision est aussi très-évidente dans le *Jésus marchant sur les eaux.* La scène du *Jardin des Oliviers,* où les anges viennent prendre part à la douleur du Dieu fait homme, est vraiment pathétique. Mais, en général, les miracles fortement exprimés sont rares et font presque une exception dans l'œuvre colossale du dessinateur.

Le merveilleux paraît gêner M. Bida et, pour éviter un coup de théâtre, il revêt d'un air de prose et de réalité ce que l'Évangile présente comme une manifestation de la puissance divine. Vous souvient-il de la manière dont Giotto a compris la *Résurrection de Lazare?* Le mort, enveloppé de ses bandelettes, se relève tout d'une pièce, comme une momie qui renaît subitement à la lumière : ses membres fortement liés ne l'aident en rien, et l'on sent qu'une force inconnue, un souffle divin anime ce cadavre qui se meut sans en avoir conscience. Le Lazare de M. Bida, couvert d'un long suaire, sort du sombre caveau en s'avançant vers le Christ, auquel il tend les bras : il est déjà vivant, il le sait, il comprend toute l'étendue du miracle qui le rend à la vie; mais aussi le miracle est bien moins apparent pour nous, qui, le voyant en pleine possession de lui-même, saisissons plus difficilement le passage de la mort à la vie. Sur une donnée analogue, Rembrandt a conçu un admirable chef-d'œuvre; mais le geste du Christ est tellement grandiose, tellement sûr de sa toute-puissance, que l'on sent clairement le Dieu qui domine la nature et réveille les morts d'un signe impérieux de sa main. Chez M. Bida, la scène est bien agencée, l'effet est vraiment piquant, quoiqu'on ne voie pas la preuve matérielle que Lazare était réellement mort. On ne voit pas non plus au Christ cette décision de volonté qui exclut toute idée d'hésitation, et l'on songe involontairement à l'interprétation de M. Renan.

Au contraire, chaque fois que le merveilleux s'efface derrière une apparence de réalité, l'artiste se retrouve tout entier et, à force de vérité, fait paraître probable ce qui ne semblait que possible. Ainsi, dans la guérison de *l'Aveugle-né,* on voit l'œil se rouvrir, et le Christ apporte à cette cure l'attention délicate d'un incomparable médecin. M. Bida est vraiment fort lorsqu'il peut appliquer aux scènes qu'il représente son esprit exact et observateur. *Le Pharisien et le Publicain* sont admirablement conçus, et il est impossible de mieux rendre l'arrogance de l'homme riche et haut placé, en l'opposant à l'humilité du pauvre publicain qui s'efface derrière lui. *Le Denier de la veuve, la Mère et le Nouveau-né, le Repentir de saint Pierre, la Résurrection d'une jeune fille,* sont d'excellentes compositions où les sentiments humains sont parfois exprimés avec une rare énergie. Il y a même un caractère grandiose dans *le Sermon sur la montagne,* et le dessin des *Rois mages* est d'une saisissante étrangeté.

D'après une opinion qui a cours aujourd'hui, les mœurs et les coutumes de la Syrie sont à peu près ce qu'elles étaient il y a deux mille ans, et la population, en changeant de langage et de gouvernement, a gardé sa physionomie primitive, parce qu'elle lui est imposée par le climat et la nature du sol plus encore que par les caractères de la race. Dès lors, la Palestine devait offrir à l'artiste un modèle assez exact, et il n'avait qu'à adapter aux récits de l'Évangile les scènes qu'il avait sous les yeux et dont il s'est fait le fidèle interprète.

Nous n'avons pas à examiner cette théorie au point de vue de l'histoire; cependant, comme l'art religieux s'est inspiré, à d'autres époques, de sentiments bien différents, nous avons le droit, tout en reconnaissant le talent dépensé par l'artiste, d'examiner si la voie réaliste dans laquelle il s'engage marque un progrès sur la tradition ou s'il fait fausse route en substituant des vérités prosaïques à l'idéal conventionnel jadis poursuivi.

Tous les voyageurs s'accordent à dire que l'île de Cythère est un rocher complètement stérile où il n'a jamais dû pousser un brin d'herbe. Que penseriez-vous d'un peintre qui irait dessiner ces rocs hantés par des chauves-souris pour y représenter Vénus? Vous diriez que les fleurs naissaient sous les pas de la déesse, qu'il faut en ce lieu un printemps éternel, que le réalisme n'a rien à voir en de pareils sujets et que les poëtes sont plus compétents que les géographes.

On alléguera que les fictions mythologiques, nées de l'imagination des poëtes, n'ont rien de commun avec l'histoire, et que par conséquent l'artiste peut suivre ici son inspiration, tandis que les récits évangéliques étant réels, il est tenu de se rapprocher autant que possible de la vérité absolue. C'est vrai, mais ce qui est vrai aussi, c'est que l'Évangile étant un code de morale plus encore qu'un récit, l'artiste doit, en l'interprétant, nous montrer le cœur humain, avant de songer aux détails pittoresques. M. Bida a fait une charmante composition avec le *Départ de l'Enfant prodigue.* Cette cour pleine de mouvement, ce cheval qui piaffe, ces valets empressés, montrent bien les apprêts d'un joyeux départ. Mais le récit évangélique n'est-il pas tout entier dans la tendresse résignée du vieux père et dans l'arrogante insouciance du jeune homme, et le peintre, en nous charmant par les détails, n'a-t-il pas atténué le sens intime et profond de la parabole? Il en est de même pour le *Mauvais Riche :* tout le luxe oriental d'un palais à double galerie où les danseuses égayent le repas du riche ne saurait remplacer un sentiment humain nettement exprimé, et les personnages sont si petits, leur rôle est si effacé, que l'on oublie la morale évangélique pour ne voir que la décoration d'une cour.

Il semble par moment que M. Bida ait visité la Palestine en touriste plutôt qu'en chrétien. Le paysage joue un grand rôle dans les compositions de M. Bida, et il en est même quelques-unes où les personnages semblent n'avoir d'autre mission que d'animer un site. L'artiste, s'éloignant systématiquement des traditions de l'école classique sur le paysage historique, traduit la nature avec une fidélité absolue qui prête un grand charme à la représentation, mais qui fait peut-être perdre de vue les personnages. *La Pêche miraculeuse,* par exemple, montre des falaises qui rappellent Dieppe et le Tréport; en mer des barques occupées à la pêche, et sur le rivage une toute petite figure qui est le Christ : disposition charmante, effet parfaitement compris, que l'on ne saurait trop louer s'il s'agissait d'un souvenir de voyage, mais qui n'appartient pas à l'art religieux, puisque l'intervention de la Divinité n'est pas apparente. Ce n'est ni l'immensité de la mer, ni la silhouette des rochers, qui ont démontré aux pêcheurs la toute-puissance du Christ; c'est le miracle, et ce que nous demandons à la peinture, c'est de nous exprimer l'émotion qu'ont dû ressentir ceux qui en ont été témoins. Nous pourrions en dire autant du *Bon Samaritain,* des *Saintes Femmes portant des parfums,* et de plusieurs autres sujets où nous voudrions être touchés par des sentiments humains et où nous sommes simplement charmés par un site pittoresque et bien rendu.

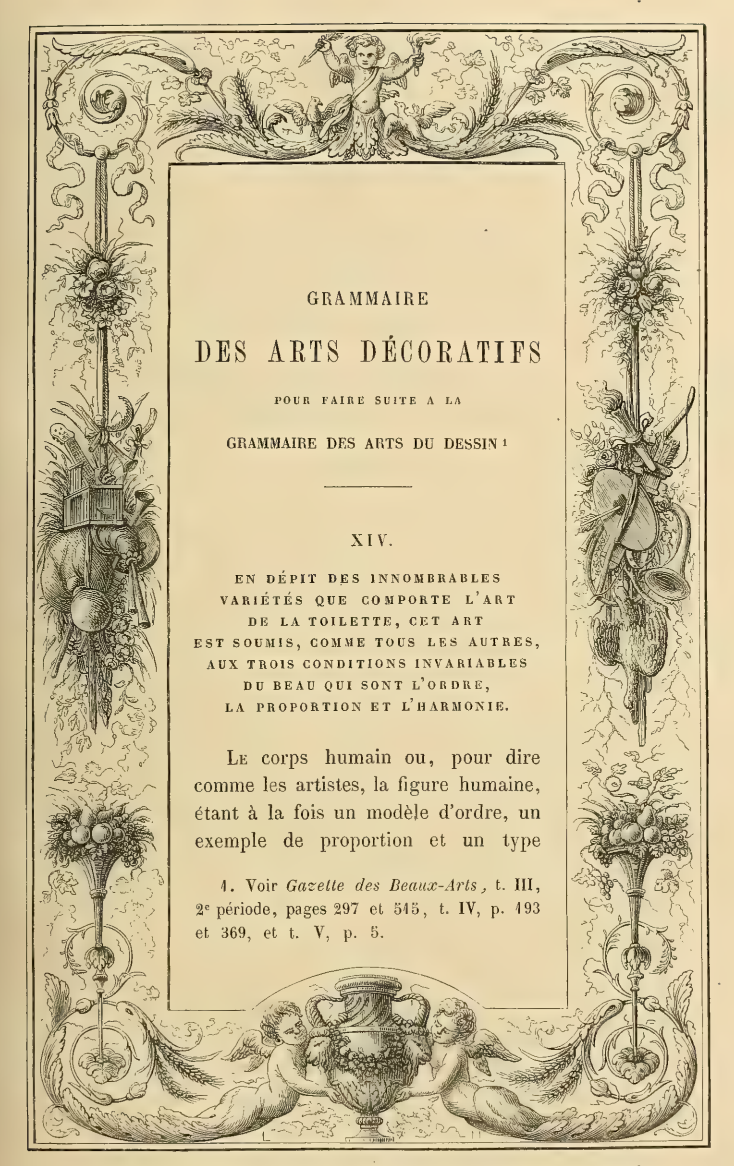
Pour résumer nos impressions, nous trouvons que M. Bida a dépensé partout un sérieux talent dans l'œuvre prodigieusement difficile qu'il a entreprise. Les tendances que nous combattons sont celles de notre époque, dont il s'est fait le fidèle interprète, et, à part quelques exceptions, ses dessins pourraient illustrer la *Vie de Jésus,* de M. Renan, aussi bien qu'un véritable Évangile. En insistant sur la vérité locale, en soulignant chaque détail de costume, en rendant l'Orient tel que les voyageurs le connaissent, il a fait preuve d'originalité dans son interprétation personnelle. Mais en rompant avec la tradition, en montrant la réalité là où les grands maîtres avaient cherché un idéal, il nous a causé un certain désenchantement, et l'art du passé se dresse de toute sa hauteur pour dire que l'Évangile dont on a bercé notre enfance n'a pas besoin pour émouvoir des secours de la couleur locale et de l'archéologie. L'inspiration que les maîtres y ont puisée touche davantage, parce qu'elle relève simplement du cœur.

Le défaut que nous reprochons à M. Bida peut être pour d'autres une qualité; mais un point sur lequel tout le monde sera d'accord, c'est l'immensité de l'effort. Le livre que la maison Hachette vient de publier marque une étape dans la librairie française, et quelque opinion que l'on ait sur les doctrines qu'il représente au point de vue de l'esthétique, il a conquis sa place dans l'histoire de l'art contemporain.

P. SENNEVILLE.

Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — 1328



GRAMMAIRE

DES ARTS DÉCORATIFS

POUR FAIRE SUITE A LA

GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN[1]

XIV.

EN DÉPIT DES INNOMBRABLES VARIÉTÉS QUE COMPORTE L'ART DE LA TOILETTE, CET ART EST SOUMIS, COMME TOUS LES AUTRES, AUX TROIS CONDITIONS INVARIABLES DU BEAU QUI SONT L'ORDRE, LA PROPORTION ET L'HARMONIE.

Le corps humain ou, pour dire comme les artistes, la figure humaine, étant à la fois un modèle d'ordre, un exemple de proportion et un type

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, 2e période, pages 297 et 515, t. IV, p. 193 et 369, et t. V, p. 5.

d'harmonie, il est naturel que ces trois qualités distinguent le vêtement de l'homme et encore plus celui de la femme, puisqu'elle a dans la vie la mission, le désir et le don de plaire.

L'ordre, il se manifeste par la similitude et la correspondance qui existe entre les organes doubles et les membres symétriquement rangés à droite et à gauche de la ligne médiane. Et comme la symétrie du corps humain, lorsqu'elle est rompue par le mouvement, se retrouve dans l'équilibre, l'ordre que doit présenter la toilette d'une femme résultera de la symétrie qu'offriront les parties correspondantes et surtout les ornements relatifs à la pesanteur, tels que les pendants d'oreilles, et de la place qu'occuperont dans l'axe de la coiffure, ou sur la ligne médiane du corps, les bijoux, les touffes de fleurs, les bouquets, les coques de ruban qui parent la chevelure, les médaillons du collier, les boucles, les nœuds de ceinture, les jabots de dentelle, les soutaches régulières du paletot, les rangées de boutons et les suites graduées de brandebourgs, de biais en taffetas, de motifs en jais.

Une toilette peut être jolie, sans doute, avec quelques défauts intentionnels de symétrie, comme, par exemple, une aigrette, une plume, une rose que l'on met de côté dans la coiffure, ou bien un relevé retenu par une boucle ou par un nœud de ruban sur une seule hanche,... mais il est sûr qu'un ornement placé en dehors de l'axe vertical et non répété donne à la parure un accent de fantaisie que la répétition symétrique n'aurait point. Un certain désordre a quelquefois du piquant, de la gentillesse, de l'attrait; mais, pour mériter son nom, la beauté a besoin tout au moins de cette pondération qui est un des aspects de l'ordre et un équivalent de la symétrie.

Ce n'est pas tout : le corps humain a des proportions typiques, en dépit des variétés sans nombre que présente la nature individuelle. La taille moyenne de la femme est plus petite d'un vingt-deuxième que celle de l'homme. Son visage est plus court d'un dixième, et, comme l'espace entre les yeux reste le même, l'ovale de la face se rapproche plus du rond. La tête, mesurée dans sa longueur, est un peu moins du septième de la hauteur du corps. Les épaules sont moins larges d'un trentième et les côtes d'un onzième. Il en résulte que les bouts du sein forment avec la fossette du cou un triangle équilatéral.

Telles sont les proportions génériques de la femme, et le vêtement doit les respecter. Cependant, comme il y a toujours chez les individus, enfants de la vie, quelque légère déviation, quelque inégalité qui les éloigne plus ou moins de la perfection typique, il est nécessaire pour décorer la personne humaine de racheter les irrégularités qui la dépa-

rent, ou de mettre en évidence les rapports heureux de la proportion individuelle.

Chaque jour, nous voyons des femmes alourdir leur chevelure par un chignon démesuré et faire de leur tête un édifice qui, par sa masse, devient la cinquième partie de leur corps.

Il est pourtant facile de doubler la hauteur de la tête sans violer la proportion naturelle. Il suffit pour cela de distinguer nettement le chapeau ou la coiffure, de manière que la personne entière paraisse augmentée environ d'un septième ; car si la longueur de la tête est contenue un peu plus de sept fois en moyenne dans la longueur totale du corps féminin, elle peut y être contenue huit fois sans que cette proportion soit choquante : car c'est la condition même de la sveltesse dans l'un et l'autre sexe. Donc une coiffure qui exhausse la taille d'une femme d'une hauteur de tête ne fait que prêter de l'élégance à l'ensemble de la silhouette, pourvu que la tête et la coiffure, encore une fois, ne forment pas une seule et unique masse qui deviendrait alors, pour l'œil, les deux huitièmes ou le quart de la figure entière. C'est ce qui arrive justement lorsque les femmes, à force de vouloir imiter la perruque des postillons, s'affublent d'un chignon énorme, au lieu de ces frisures légères qui tombaient sur la nuque, mais la laissaient entrevoir.

Un jour qu'on parlait devant nous des caprices de la mode et de ses folies, une dame dit vivement : « Après tout, la mode n'est jamais ridicule. » Ce mot n'était qu'une boutade, et toutefois il contenait une part de vérité. Dans un pays comme le nôtre, dans ce pays qui est la patrie de la mode, il y a toujours de l'esprit pour contenir l'extravagance et du goût pour la corriger. Lorsque la mode donne dans un travers, il semble que toutes les professions se concertent pour racheter ses défauts, pour les amoindrir. Du jour, par exemple, où les chignons épais sont devenus à la mode, les femmes, pour ne pas en être écrasées, ont remis en vogue les souliers à hauts talons, et regagnent ainsi ce qu'elles avaient perdu de leur taille apparente ; elles ont rétabli la proportion que le volume de la coiffure avait rompue.

Dans le corps humain, qui est presque monochrome, la proportion des membres entre eux et leur rapport à une commune mesure sont une image de l'ordre et un élément de l'harmonie ; mais dans le corps habillé et orné de ses vêtements, il faut joindre à l'harmonie des lignes et des masses l'harmonie des tissus et des couleurs.

Mais d'abord, qui dit harmonie dit caractère. Mettre de l'harmonie dans un ouvrage, qu'est-ce autre chose que d'y ramener la variété des parties à l'unité de l'ensemble ? Or, dans la toilette, où le beau est tou-

jours relatif et individuel, l'unité ne peut être que celle du caractère, qui, sous peine de n'être pas, est essentiellement *un*. Et comment exprimer un caractère sans être guidé par une idée préconçue, par un premier sentiment? Il y a donc une harmonie morale à établir ici en même temps qu'une harmonie optique. C'est pour cela que les femmes ont inventé ce qu'elles nomment proprement le *costume*, c'est-à-dire un ensemble de toilette combiné d'avance sur une seule couleur, ou jouant sur deux teintes voisines, comme vert olive et vert tendre, biche et marron, pensée et mauve, ou bien sur deux tons opposés et tranchants, comme capucine et turquoise, soufre et grenat, bouton-d'or et violet, ou bien encore sur deux couleurs simplement différentes, comme gris-perle et rose de Chine. Ces deux teintes principales doivent constituer l'harmonie du vêtement féminin, soit par la répétition, soit par le contraste, soit par la consonnance, soit par tous ces moyens à la fois.

Supposons, pour commencer, le vêtement d'un seul ton : la robe est de taffetas gris-fer. Si la tunique est de même, et le chapeau assorti, l'harmonie se définira ici par l'unité. Mais pour que l'unité ne soit pas de la monotonie, il suffira de changer le tissu de la tunique et de le faire en crêpe de Chine ou en cachemire. La teinte restant la même ne sera pourtant pas, sur le cachemire ou le crêpe de Chine, absolument ce qu'elle était sur le taffetas.

Que si la seconde jupe est d'une autre teinte que la première, mais d'une teinte voisine, l'harmonie s'établira facilement par voie de consonnance, c'est-à-dire à la condition qne l'une des deux couleurs sera rappelée dans l'autre. La première jupe est-elle violette, la seconde mauve, celle-ci peut être relevée de côté par un nœud violet, frangé, dont la frange devra être assortie à la première jupe; mais ce nœud violet sera séparé de sa frange par un tuyauté mauve. Au corsage mauve faisant tunique avec la seconde jupe seront adaptées des basques violettes à franges pareilles. Sur ces basques se détachera une rosace tuyautée mauve, et sur la rosace un nœud violet frangé à la taille. Dans ce costume, qui est ce qu'on appelle proprement un costume *camaïeu*, l'un des deux tons se distingue de l'autre et chacun a son écho dans la toilette.

Maintenant, que les deux couleurs du costume soient tranchantes comme bleu clair et paille, — c'est l'assortiment que produit dans la nature la vue d'un champ de blé sur le ciel —, si la jupe bleue est ornée d'une haute ruche plissée, les manches de la tunique paille auront au parement un petit plissé bleu. Un fichu de dentelle noire garni de rubans en taffetas bleu et arrêté à la ceinture par un gros nœud de

soie pareille sera tout ensemble un adoucissement au contraste et un agréable accord. Et si le chapeau est en paille ou en crin, il sera nécessaire d'y rappeler la teinte du jupon par une plume bleue, ou par une écharpe de gaze assortie, ou par une touffe de myosotis.



Mais l'écho des couleurs n'est pas le seul moyen de mettre en harmonie les diverses parties de la toilette ; on peut l'établir encore, ou plutôt il faut encore l'établir par la répétition des mêmes garnitures. Je suppose la première jupe avec un volant dentelé bordé de velours ; la

seconde jupe sera dentelée aussi et bordée de même, et les dentelures seront répétées en plus petit aux basques du corsage. On en peut dire autant des plissés, des tuyautés, des biais, des lisérés, des ruches, et aussi de tout ce qu'on nomme des *dispositions*, qui ne sauraient orner la jupe ou la tunique sans reparaître plus étroites dans la garniture du corsage et des manches.

Dans le cas où la seconde jupe a un large revers, une femme élégante ne manque pas de répéter ce revers à ses basques, à sa pèlerine, si elle en a une, et même elle figure aux parements de ses manches des revers moindres. Lorsque les broderies gansées sont à la mode, ou lorsque vient le temps des fourrures, elle a soin de rappeler sur le mantelet les fourrures ou les soutaches de la robe, et même d'en redire quelque chose sur les manches. Ainsi seront accusés les caractères du vêtement. Ainsi, mettre de l'harmonie dans une toilette ne sera autre chose que d'y accentuer un caractère.

Arrêtons-nous ici pour observer la parenté admirable qui règne entre tous les arts et comment le peintre faisant son tableau, le musicien écrivant sa partition, obéissent l'un et l'autre aux mêmes lois que l'artiste décorateur de la personne humaine. Écoutez la symphonie d'un maître : vous entendrez le principal motif d'une partie passer par diverses formes, se ralentir ou se précipiter selon des rhythmes différents, et, si une autre idée vient à se produire, on la sent se développer dans une partie de l'orchestre parallèlement à la première, jusqu'à ce que ces deux idées, étrangères en apparence l'une à l'autre, se rencontrent, se reconnaissent, pour ainsi dire, se réconcilient et se fondent dans une pensée supérieure qui achève la signification du morceau.

Il en est de même pour la toilette d'une femme. Elle n'est gracieuse ou noble, magnifique ou simple, coquette ou sévère, qu'autant que la variété y aura été ramenée à l'harmonie, c'est-à-dire à l'unité d'un caractère.

Si le vêtement est conçu dans un sentiment grave, la moindre frivolité le fera paraître ridicule. Il suffira, pour que la dignité soit compromise, d'un chapeau qui, au lieu d'être fermé ou posé horizontalement, soit incliné sur le front ou sans brides, que les fleurs, au lieu de s'épanouir dans l'axe de la coiffure, soient portées sur l'oreille comme étaient portés les bolivars par les crânes d'autrefois. Tout ce qui rompt l'uniformité, tout ce qui ressemble aux habitudes et aux habits de l'homme, surtout aux uniformes militaires, tout ce qui rappelle avec ironie les rudesses villageoises, le sans façon populaire, détonnera dans un costume sérieux. En revanche, la grâce provocante, la volonté de

séduire et de triompher, ne négligeront aucun de ces assaisonnements qui mordent sur le regard et sur la mémoire, et l'harmonie d'une toilette piquante à dessein sera un assortiment de variétés intentionnelles où se remarqueront des couleurs tranchantes, des galons imitant les



passementeries d'une veste de chasseur ou d'une pelisse de hussard, les basques postillon, les doubles revers d'un corsage girondin avec ses rayures, les poches simulées, les boutons, les brandebourgs, les parements ouvrés, les boucles d'acier. Tandis que la femme jalouse d'être respectée évite les contrastes voyants et se contente des harmonies du mode mineur, celle qui veut être regardée compte sur le tapage des

oppositions, les fanfares de la couleur et l'accent des garnitures. Elle brave la symétrie, fronce les volants de sa robe, comme elle froncera ses lèvres et ses sourcils; elle redouble les accidents de sa parure et elle l'achève en jetant une fleur de côté ou une plume couteau sur un chapeau vainqueur, et en chiffonnant sa tunique par un retroussis fier.

Il ne faut pas s'y tromper au surplus : la dignité du vêtement, le luxe voilé, la sévérité de l'uni ou des camaïeux, sont quelquefois des raffinements conseillés à une personne distinguée par sa coquetterie même. Les femmes ont, elles aussi, des batteries masquées.

Mais que la toilette ait besoin d'harmonie, c'est une vérité banale, pensera peut-être le lecteur, et il suffisait de l'énoncer. Eh bien non, cette vérité n'est point banale, et chaque jour nous rencontrons des personnes aimables qui l'ignorent ou qui agissent comme si elles l'ignoraient. Chaque jour, nos promenades, nos rues, nos salons, nos foyers de théâtre, sont traversés par des femmes aux parures dissonantes. Celle-ci tout de noir habillée arbore à son chapeau une rose, qui dans son isolement fait tache, de même que dans un tableau une seule lumière ne ferait que percer un trou. Celle-là, au lieu d'associer des couleurs amies, comme le bleu et le vert, ou des couleurs complémentaires, qu'il faut toujours rapprocher à doses inégales, comme le vert et le rouge, le violet et le jaune, a juxtaposé des couleurs disparates, par exemple, les teintes mordorées et les tons frais, rose et grenat, feu et mauve, bleu et marron. Nous avons vu telle femme d'esprit mettre chez elle une veste écarlate sur un jupon dont la teinte groseille des Alpes formait avec la première un scandale optique. Il n'est rien de plus cruel pour les yeux, quand on veut faire contraster les couleurs, que de ne pas tomber juste, c'est-à-dire de choisir à côté de la complémentaire [1]. Mais les yeux ne sont pas seuls intéressés dans le spectacle des couleurs assorties et des harmonies ou des dissonances de la toilette : le sentiment y a sa part, et, comme l'a dit une femme d'esprit : « Il est encore permis de rêver avec un chapeau bleu de ciel, mais il est défendu de pleurer avec un chapeau rose. »

1. La théorie des couleurs complémentaires a été clairement exposée dans la *Grammaire des arts du dessin*, à laquelle fait suite le présent ouvrage.

XV.

A L'HARMONIE DE LA TOILETTE CONCOURENT LES PARTIES SECONDAIRES OU ACCESSOIRES, TELLES QUE LES SOULIERS, LES GANTS, L'ÉVENTAIL, L'OMBRELLE, ET LES ORNEMENTS ADDITIONNELS ET SÉPARABLES, TELS QUE LES FRANGES, LES FOURRURES, LES DENTELLES.

Quelque longue que soit la jupe ou la traîne, il est des moments où elle laisse voir le soulier. Il faut donc toujours regarder aux convenances de la chaussure, et y regarder de près, car tout serait manqué dans la toilette d'une femme, si elle n'était pas chaussée à l'avenant.

Cependant il existe au sujet du pied féminin un préjugé que nous devons combattre. Les femmes du monde voudraient avoir, comme les Chinoises, un pied imperceptible, quelques-unes pour faire croire sans doute qu'il leur est impossible de marcher et qu'elles sont nées pour aller en litière. Mais la nature, qui ne s'est pas trompée sur les proportions génériques de la race humaine, la nature maintient ces proportions et, en dépit de nos vanités, elle ne veut pas que le corps humain repose sur une base incapable de le porter.

D'après les mesures d'Albert Dürer, le pied de la femme est à sa taille comme 14 est à 100, ou comme 7 est à 50 ; c'est-à-dire qu'il est le septième, à part une fraction qu'il est permis de négliger. On peut donc admettre comme mesure de la grandeur du pied dans une femme le septième de la hauteur de son corps, c'est-à-dire le rapport de 7 à 49[1]. Au-dessous de cette proportion, sauf la fraction minime dont nous venons de parler, il ne saurait y avoir de la grâce, parce que la grâce est inséparable de la convenance et n'en est ici que la perfection même. Mais étant donné le goût des femmes pour la petitesse du pied, — ce goût leur est venu d'ailleurs de ce que les natures communes ont des extrémités grandes et lourdes, — il convient de l'incliner un peu vers le sol si l'on veut qu'il paraisse plus petit en même temps que la taille paraîtra plus haute. Comme une danseuse qui marche sur ses pointes se donne

1. Ce rapport est conforme à celui que Shadow regarde comme normal dans son ouvrage sur les proportions, intitulé *Polyclète*. Étant donné que la taille moyenne de l'homme est de 66 pouces (1m,78), la taille moyenne de la femme est de 63 pouces (1m,70), et son pied de 9 pouces. Or 9 est justement le septième de 63.

une grâce momentanée en supprimant pour ainsi dire son pied, de même une femme élégante raccourcit le sien en le hissant sur des talons, de manière que la plante du pied forme avec la jambe, au lieu d'un angle droit, un angle très-ouvert.

Une autre façon d'atténuer l'importance naturelle du pied et de lui prêter un air mignon, c'est d'y ajuster un ornement un peu volumineux, par exemple cette grosse bouffette de dentelle ou de satin qui était la coquetterie du soulier Louis XIII et du soulier Louis XV. Mais les hauts talons, s'ils ont l'avantage d'accentuer la cambrure du cou-de-pied, ont l'inconvénient, pour peu qu'on les exagère, de dénaturer la marche d'une femme en la forçant à battre la mesure de ses pas, comme ferait un fantassin dans les rangs.

Nous avons eu occasion de le dire : les femmes excellent à tirer parti de tout ce qui, dans leur costume, rappelle les habitudes viriles. Elles ont l'art de nous plaire en bottes fortes aussi bien qu'en souliers de satin. Elles savent donner je ne sais quelle expression de grâce mutine et décidée à ces bottes de chasse claquées chagrin, lacées en dessus et à semelles épaisses, auxquelles servent de prétexte les excursions dans les montagnes, où l'on pourra trouver des pierres aiguës, et les promenades à travers les ronces des bois. Telle sortie matinale à la campagne les autorise à porter le soulier-sabot, qui brave la rosée et les boues d'un sol argileux, et qui forme un rude contraste avec la délicatesse de leurs pieds. A la ville, elles mettront la bottine en chevreau glacé et mieux encore la bottine en peau de daim, qui les chausse comme un gant et qui, pour les toilettes habillées, se change en soulier découvert, à talons Louis XV, avec nœud.

Une observation qu'il est sans doute superflu de leur faire, c'est que les souliers de soirée doivent être assortis à la toilette, de même que les mules et les pantoufles doivent être assorties à la robe de chambre et au saut-de-lit. Les raffinées réservent dans la soie de leur robe un morceau qu'elles envoient au cordonnier pour en faire leurs souliers de bal.

Et cette loi s'applique à tous les genres de chaussures. Les bottines de drap seront de la même teinte que le jupon, et quand la robe sera de deux couleurs, le soulier, s'il est en étoffe, rappellera la teinte dominante pour ne pas trop se faire voir, ou bien il répétera la couleur des garnitures, afin d'accentuer l'harmonie. Bien que certaines chaussures s'adaptent à tous les costumes, comme celles en chevreau glacé ou mordoré, il en est qu'il faut assortir. Une bottine noire irait mal avec une robe de faille grise, parce qu'elle ferait tache et serait trop remarquée. Un soulier maïs rehaussé d'un nœud de pou-de-soie bleu tendre siéra parfaitement à

une toilette de haut goût combinée sur ces deux teintes. De même une bottine d'étoffe marron sera très-bien adaptée à un costume gris et marron. Quelquefois l'assortiment se fait avec de la dentelle ou avec de la blonde, pareilles aux volants de la robe ou aux garnitures de la tunique.

En somme, c'est par le soulier que s'achève le caractère d'une toilette, et en imaginant de remettre à la mode le soulier Louis XV, qui repose au lieu de fatiguer, on a doté les femmes d'une ressource d'autant mieux comprise qu'elle leur permet en même temps d'exhausser leur coiffure et d'ajouter ainsi à leur grâce naturelle cette sveltesse qui est une condition de l'élégance.

Les Gants. — On disait autrefois que, pour qu'un gant fût bon, il fallait que trois royaumes eussent contribué à le faire : l'Espagne pour en préparer la peau, la France pour le tailler, l'Angleterre pour le coudre. Trois nations pour un gant ! Le moyen de ne pas attacher de l'importance à cette partie de l'ajustement féminin ! Et qui nous reprochera d'y consacrer au moins une page ?

La mode n'a pas grande prise sur les gants. Elle les veut et les voudra toujours, pour les femmes, plus longs que leurs mains, afin qu'ils ne forment pas au-dessous du poignet une dépression qui le mette en saillie ; elle les veut glacés ou mats, selon l'heure du jour, et le goût, plus constant que la mode, conseille aux femmes de ne pas porter des gants trop justes, car il est certain que de pareils gants donnent à la main et aux doigts un air enflé. De même que l'embonpoint d'une femme se voit beaucoup plus dans un corsage ajusté qui ne creuse aucun pli et qui, en serrant les formes, en accuse la plénitude et les fait rebondir, de même, pour peu que la main soit potelée, elle se boudine sous un gant trop juste, et, malgré l'élasticité du canepin ou de l'agneau, ne laisse plus sentir la souplesse de ses articulations.

Une femme qui ne veut rien négliger pour plaire doit, sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, consulter les peintres et surtout les portraits peints par les plus fameux artistes en ce genre, Rubens, Van Dyck, Velasquez, Reynolds, Lawrence, Gérard, Ingres. Elle verra que les gants que portent dans ces portraits les femmes distinguées par leur beauté ou leurs manières font toujours quelques légers plis et ne paraissent jamais étroits ni collants. Il est évident que ces peintres craignaient d'emprisonner la main de façon à lui donner l'aspect de ces gants de bois qui servent d'enseigne aux boutiques des gantiers.

Les beaux portraits de femmes, tels que les maîtres les ont conçus, nous montrent aussi qu'ils ont eu l'intention de sacrifier les clairs de la

main au triomphe des clairs du visage, en ayant soin de tranquilliser le ton de leurs gants par un glacis. C'est à la même intention que se rapporte le gant de Suède, aux teintes écrue, cannelle ou amadou, qui va si bien dans la toilette de ville.

Que si les gants sont glacés et d'un jaune éclatant, voisin du blanc pur, ils ont le double inconvénient de faire une tache lumineuse qui attire l'œil et par cela même grossit la main, parce que toute forme semble augmenter de volume quand elle est très-éclairée, très-voyante, tandis que l'obscurité diminue l'importance visuelle et dimensionnelle des objets qu'elle couvre. Un gant de couleur tempérée ou neutre rapetisse la main. Mais lorsque la toilette doit briller dans un concert aux lumières, dans une soirée, dans un bal, comme il serait malséant d'y figurer avec des gants sombres, il importe que la couleur claire de la main gantée se noie, pour ainsi dire, dans les tons clairs des soies, des gazes, des dentelles. Les jeunes gens qui ont remplacé par des gants légèrement azurés les gants paille, dont la couleur est si tranchante sur l'habit noir, ont suivi, sans y penser peut-être, cette indication du sentiment. Ils ont agi en artistes.

Franges et Plumes. — Dans le vêtement, comme dans la peinture, il est des artistes qui aiment la précision du trait et l'expression qui s'attache à un dessin voulu et ressenti. D'autres préfèrent le *flou*, c'est-à-dire la vaguesse du contour, le dessin passé sur ses bords et fondu. Ceux-ci ont imaginé de défaire fil à fil la lisière du tissu, de manière qu'elle se terminât en divisions légères et mobiles qui perdissent le contour. De là les *effilés*. Lorsqu'ils sont ménagés par le tisseur dans l'étoffe même, les effilés sont plus jolis parce qu'ils ont l'air plus naturels et qu'ils répondent mieux à l'intention du premier inventeur.

Les franges qui sont faites avec de la laine, du fil, du coton tors, du fleuret, du cordonnet de soie, n'ont pas autant de grâce, par la raison qu'elles tiennent à un listel formant un trait qui est dur, là où l'on se proposait justement de l'adoucir. Les franges balai, les franges à glands et même la frange résille semblent convenir davantage aux garnitures des meubles, des voitures, des lambrequins, des tapis de canevas. Si on les applique à la nouveauté, c'est-à-dire à orner les vêtements des femmes, on les détourne de leur objet primitif, qui était de donner pour amortissement à certains morceaux d'étoffe un nuage soyeux ou une rangée frissonnante de brins de fil. De même, si l'on mêle aux franges de grosses perles ou des grelots, l'effet qu'on voulait obtenir est contrarié par la précision de ces petites formes, et l'ornement dénaturé perd sa raison d'être.

Au contraire, les franges de plumes sont parfaitement appropriées au désir d'atténuer la sécheresse des contours. Elles se marient surtout à la soie et doivent être assorties à la nuance du tissu. Un vêtement de drap, s'il est soutaché, un dolman, par exemple, qui se garnit de brandebourgs sera très-joliment encadré avec de la plume frisée qui, par sa douceur et son aspect vaporeux, corrigera ce qu'il y a de rugueux dans l'accent des galons.

En revanche les galons, et en général les autres ouvrages de passementerie, ont été imaginés pour racheter l'uniformité des étoffes unies, surtout de celles qui n'ont pas le jeu des brillants. Voilà pourquoi les soutaches ont si bon air sur le drap dont la surface est égayée par ces dessins en relief, et voilà pourquoi un corsage montant en velours est si bien rehaussé et agrémenté par ces torsades, ces galons nattés, ces *fourragères,* qui rappellent cavalièrement sur les épaules d'une femme alerte les aiguillettes militaires des aides de camp.

L'Éventail.— Rien n'est simple de ce qui est employé par les femmes au grand art de plaire. Qui s'en douterait? il ne faut pas moins de quinze ou vingt personnes pour fabriquer un éventail. Ce sont d'abord les tabletiers qui font la monture, en termes de métier, *le bois,* c'est-à-dire l'ensemble des lames de bois, de nacre, d'os ou d'ivoire, appelés *brins,* qui formeront le dedans de l'éventail et les deux brins, plus hauts et plus forts, qui, sous le nom de *panaches,* protégeront la feuille de l'éventail quand il sera fermé.

Les brins une fois débités sont remis au façonneur, qui doit leur donner avec une lime la forme voulue, puis au polisseur, puis au découpeur. Viennent ensuite le graveur qui burine les brins, le ciseleur qui les sculpte en les ajourant, le doreur qui les dore et l'ouvrier dont la fonction est d'y poser des paillettes d'argent oxydé, d'acier bruni, d'or ou de cuivre. Et tout cela n'est pas encore le pied de l'éventail, car il faut réunir les brins et les panaches avec une broche de métal qui en fait la *rivure.* Pendant ce temps, sur une feuille de vélin, de canepin, de soie ou de crêpe, le feuilliste a peint à gouache tel ou tel sujet qui est composé pour être reproduit par la gravure ou la lithographie, et qui servira de modèle pour le coloriage des épreuves. Quelquefois, c'est un artiste éminent qui ne dédaigne pas de décorer un riche éventail en y peignant des figures galantes, des conversations, des paysages, de petits médaillons qui, ne devant pas être multipliés par la gravure, font de l'éventail ainsi orné un exemplaire unique et d'un grand prix.

Maintenant, il reste à fixer cette feuille sur la monture : pour cela, on

allonge les brins en y introduisant des flèches souples et minces qui porteront le papier ou la soie qu'on a d'abord plissés, puis on dore la bordure, ensuite on enjolive les brins et les panaches en y incrustant des reliefs en couleur ou de petits miroirs. Enfin la *visiteuse* vient mettre la dernière main à l'ouvrage et en achever la tournure en y ajoutant des glands, des houppes, des marabouts, et lorsqu'on a fini de forger cette arme redoutable de la coquetterie, on l'enferme dans un étui comme une lame de bonne trempe dans un fourreau.

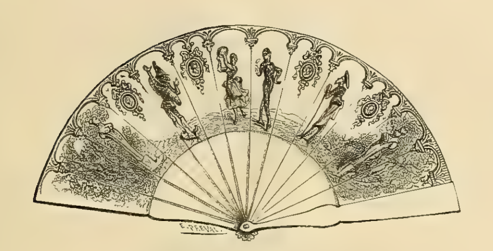
Quelle que soit la chaleur du climat, l'éventail est avant tout un accessoire de toilette, un moyen de motiver des mouvements gracieux sous prétexte d'agiter l'air pour le rafraîchir. Ce rideau mobile fait tour à tour l'office de laisser voir ce que l'on veut masquer et de voiler ce que l'on veut découvrir. Au temps de Louis XV, Mme de Staal écrivait : « Quelles grâces ne donne pas l'éventail à une dame qui sait s'en servir à propos ! Il serpente, il voltige, il se resserre, il se déploie, il se lève, il s'abaisse, selon les circonstances. Oh ! je veux bien gager que dans tout l'attirail de la femme la plus galante et la mieux parée, il n'y a point d'ornement dont elle puisse tirer autant de parti. »

Pour une Espagnole, toutes les intrigues de l'amour, toutes les manœuvres de la galanterie, sont cachées dans les plis de son éventail. Les audaces furtives du regard, les aventûres de la parole, les aveux risqués, les demi-mots proférés du bout des lèvres, tout cela est dissimulé par l'éventail qui a l'air d'interdire ce qu'il permet de faire, et d'intercepter ce qu'il envoie.

Mais quel est le genre d'ornement qui convient à l'éventail ? Y peindra-t-on un tableau connu, une scène de comédie, une pastorale ? Rien de mieux si l'éventail n'est point plissé, si c'est un *écran de main*. Autrement, que servira d'y représenter des figures engagées dans une action quelconque, si on ne doit les voir que séparées, coupées, mutilées par les plis rayonnants du vélin ou du taffetas sur lesquels on aura peint. Que si le dessinateur dispose ses figures de manière que chacune ait pour champ un des plans obliques de l'éventail, ces images se faisant vis-à-vis, deux à deux, resteront du moins entières. Un mezzetin de Watteau qui envoie un baiser à Colombine, un Léandre fâché contre Isabelle, peuvent être bien venus sur les lames qui vont en se repliant réunir les amoureux ou réconcilier les jaloux. Mais développer un sujet gracieux sur une suite d'angles saillants et rentrants, plus ou moins aigus, c'est mettre en évidence l'inutilité de sa peine. Ne vaut-il pas mieux employer ici l'ornement par confusion ou la décoration par rayonnement ? Ne vaut-il pas mieux semer sur l'éventail un aimable désordre d'images et de couleurs,



ORNEMENT PAR CONFUSION.



DÉCORATION PAR RAYONNEMENT.



ÉCRAN DE MAIN.

ou bien jeter, entre les plis, des motifs sans unité rigoureuse, afin que les femmes élégantes, pendant qu'elles manient leur éventail, aient vingt fois l'occasion, en montrant dans telle ou telle figurine le talent du peintre, de montrer aussi quelques-uns de leurs propres attraits, une jolie main, un bras bien attaché, de beaux yeux?

Un autre instrument de leur coquetterie, c'est *l'ombrelle*. Vous croyez qu'elles l'ont imaginé pour préserver leur teint contre les ardeurs du



OMBRELLE.

soleil?... Oui, sans doute, mais que de ressources leur fournit ce besoin de jeter une pénombre sur leur visage, et combien elles en voudraient au soleil s'il ne leur donnait aucun prétexte de se défendre contre ses rayons! Dans cette œuvre d'art qui s'appelle la toilette d'une femme, l'ombrelle joue le rôle du clair-obscur. Elle produit cet effet charmant que Rubens a imité en maître dans le portrait qui est célèbre sous le nom du *Chapeau de paille*, et qui consiste à effacer les ombres de la figure, à les marier avec le clair et à fondre ainsi le tout dans une demi-teinte lumineuse.

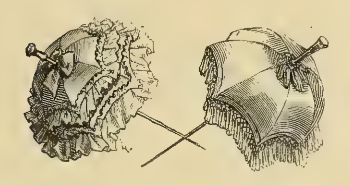
Mais ces beaux reflets supposent une ombrelle d'un ton clair, par

exemple en étoffe maïs, si la première jupe est en faille de même couleur, car il faut assortir l'ombrelle à la robe. Si le jupon est en taffetas violet ou mauve, il convient que l'ombrelle soit doublée de violet ou de mauve. Cependant il est alors à craindre que le reflet de la doublure ne cause une altération dans le teint. Rappelons-nous la loi des couleurs complémentaires. En mettant comme une gaze de violet sur le visage on se fait une peau incolore et terne, parce que les tons plus ou moins jaunes de la chair, dévorés par le violet, se réduisent à une teinte neutre, à un gris triste, tandis qu'une ombrelle doublée, par exemple, en soie rose de Chine ou rouge incarnat, répandrait sur la figure une teinte d'animation et de jeunesse. Mais comment assortir l'ombrelle avec la parure, quand le reflet de la doublure doit gâter le teint? L'assortiment, dans ce cas, peut se faire soit par un léger volant, soit par une fine frange, qui rappelleront la couleur de la robe ou celle des garnitures. Voilà comment une jolie femme ne fera jamais, même à l'harmonie optique, un sacrifice compromettant pour sa beauté.

L'ombrelle, dans le jeu des couleurs, est comme un glacis; dans le jeu de la lumière, elle est comme un store.

CHARLES BLANC.

(La suite prochainement.)





SPINELLO ARETINO

Un intérêt singulier s'attache aux peintres dont les œuvres marquent une étape dans l'histoire de l'art. Spinello di Luca Spinelli, connu sous le nom de Spinello Aretino, marque la transition entre les peintres dits *giottesques* et les grands maîtres du xv[e] siècle. Vasari nous a donné sur sa vie certains détails qu'il est difficile de contrôler, et une grande partie des œuvres qu'il énumère ont disparu. Mais ce qui en reste est suffisant pour justifier le rang qu'il occupe parmi les précurseurs du siècle d'or.

Spinello est natif d'Arezzo où sa famille, qui appartenait au parti gibelin, avait cherché un refuge après avoir été chassée de Florence. Lorsqu'il approcha de sa vingtième année il se lia avec Jacopo di Casentino dont il devint l'élève, et qui lui-même avait reçu des conseils de Taddeo Gaddi.

Après avoir exécuté à Arezzo différentes peintures qui ont péri pour la plupart, Spinello fut chargé en 1361 de peindre le maître-autel d'une abbaye de camaldules, dans le Casentino, mais l'église ayant été reconstruite en 1539, son travail fut remplacé par une peinture de Vasari. Le même sort était malheureusement réservé à la plupart des grands ouvrages de cet artiste.

Parmi les peintures qui, bien que restaurées, peuvent le mieux donner une idée du style de Spinello, il faut citer les fresques de San Miniato al Monte près de Florence. Les sujets sont empruntés à la vie de saint Benoît. On y voit le saint quittant le toit paternel, puis raccommodant par sa bénédiction un vase que sa nourrice avait cassé. Ensuite il a une entrevue avec Totila, à qui il prédit sa mort prochaine, parce que ce roi avait



FRESQUE DE SPINELLO ARETINO.

Les moines prient saint Benoît de devenir leur supérieur; ils lui présentent une coupe empoisonnée.

voulu le tromper. Le malheureux Totila, tout tremblant devant le saint tranquillement assis, est entouré de ses soldats ostrogoths, qui portent les casques et les jambards du XIVe siècle. Plus loin, le saint qui s'est retiré du monde est nourri dans une caverne, malgré Satan; ressuscite un moine enseveli sous une tour; est tenté par le démon qui a pris, pour cette circonstance, la forme d'un merle. Les moines d'alentour, ayant entendu parler des vertus du saint, vinrent le trouver dans son ermitage, pour le supplier de devenir leur supérieur; mais bientôt, trouvant sa règle trop austère, ils résolurent de s'en débarrasser et lui présentèrent une coupe empoisonnée. Avant de boire, le saint fit un signe de croix sur le vase, qui se brisa aussitôt. Le fragment dont nous donnons la gravure représente ces deux dernières scènes qui, selon l'usage du temps, sont figurées à côté l'une de l'autre, dans une même composition. Nous avons emprunté cette gravure, ainsi que la suivante, à la *Vie militaire et religieuse au moyen âge*, de M. Paul Lacroix, livre où, sous prétexte de costumes et d'usages, l'auteur a donné la représentation d'un assez grand nombre de fresques italiennes.

En continuant le tour de la chapelle, on voit saint Benoît indiquant l'endroit où l'eau doit être prise pour son couvent du Mont-Cassin, puis sauvant un moine qui se noie, puis accomplissant un miracle à l'occasion d'une grosse pierre destinée à la construction d'une chapelle, mais que les moines, malgré tous leurs efforts, ne pouvaient soulever de terre, parce que le diable s'était assis dessus. Quand saint Benoît approche, le diable lui fait une horrible, mais bien inutile grimace, car on le voit dans le fond du tableau qui s'enfuit piteusement.

La mort du saint est peut-être la plus belle composition de cette décoration, et les religieux qui l'entourent expriment admirablement toutes les nuances de la douleur. M. Paul Mantz voit là le type primitif de plusieurs compositions célèbres se rattachant à des sujets analogues. « Nous ne doutons pas, dit-il, que lorsqu'à la fin du siècle suivant Domenico Ghirlandajo peignit à la Trinité la *Mort de saint François*, il ne se soit souvenu de la fresque de Spinello. Ainsi la pensée humaine ne se formule pas en un jour; il faut deux ou trois générations pour lui laisser le temps de mûrir : ce que l'aïeul voit passer vaguement à la clarté douteuse du rêve, l'enfant le verra plus tard à la pleine clarté du midi. »

Les fresques peintes par Spinello en 1387 dans le Campo Santo de Pise sont signalées par l'historien des peintres comme le chef-d'œuvre du maître. Il est bien difficile, dans l'état déplorable où sont aujourd'hui ces fresques, de se figurer ce qu'elles ont pu être autrefois. La vie



MORT DE SAINT BENOIT. — Fresque de Spinello Aretino.

de saint Éphèse y était représentée en six compartiments : les trois d'en haut sont prodigieusement abîmés, et les trois du bas sont complètement effacés.

Il y avait aussi un tableau important de Spinello à Santa Croce, dans la chapelle de San Giovanni Battista; mais il n'en reste plus aucune trace. Il en est de même des peintures qui décoraient l'ancienne cathédrale d'Arezzo; cet édifice fut détruit lorsqu'on éleva les fortifications de la ville. Celles de l'église de San Laurentino ont eu le même sort, mais nous devons mentionner un trait qui s'y rattache et qui fait honneur à notre artiste. « Pendant la terrible peste de 1383, dit Vasari, Spinello, qui était alors attaché à la confrérie de Santa Maria della Misericordia, se dévoua aux dangers les plus imminents pour visiter les pestiférés, enterrer les morts et rendre d'autres pieux services avec les meilleurs citoyens de la ville : pour conserver la mémoire de ces événements, il représenta sur la façade de San Laurentino e San Pergentino la Vierge abritant sous son manteau le peuple d'Arezzo. Il introduisit dans cette composition les premiers membres de la confrérie, armés de la besace et du maillet avec lequel ils frappaient aux portes lorsqu'ils allaient recueillir les aumônes. »

« Spinello, dit encore Vasari, peignit à San Stefano la Vierge donnant une rose à l'enfant Jésus. Les Arétins avaient une telle vénération pour ce tableau, que lorsqu'on fut obligé de démolir l'église on scia le pan de mur sur lequel il se trouvait, sans égard pour les difficultés et les dépenses; on le transporta ensuite dans une petite église de la ville (église de la Madonna del Duomo), où on la conserve avec le même respect. Cela n'est pas étonnant, car Spinello savait donner à ses saints et surtout à ses Vierges je ne sais quoi de gracieux et de divin qui subjuguait les hommes. On ne peut vraiment se défendre d'un sentiment de vénération profonde en présence des trois Madones degli Albergetti, de la façade de l'église paroissiale et du canal. »

La Vierge au rosier, dont M. Flameng nous donne une excellente reproduction, provient de la cathédrale de Sienne, où elle était encore sous la Restauration. L'enfant Jésus est d'une admirable beauté qui fait pressentir Raphaël, et il est fâcheux qu'une œuvre de cette importance n'ait pas encore trouvé sa place dans un musée. Les tableaux portatifs de Spinello sont, en effet, de la plus extrême rareté. La Galerie nationale de Londres en possède un depuis 1857; il représente saint Jean-Baptiste avec saint Jean l'évangéliste et saint Jacques, et se trouvait primitivement dans la chapelle de l'hôpital de Santi Giovanni e Niccolo, près Florence.



Spinello pinx^t — Flameng sculp^t

LA VIERGE AU ROSIER

En 1405, Spinello était à Sienne, et le 18 juin 1407 il contracta l'engagement de peindre, avec son fils Parri, la série des fresques qui décorent une salle du palais des Prieurs à Sienne. Le père et le fils devaient recevoir ensemble la somme de 15 florins d'or par mois. Un payement fut encore fait le 4 avril 1408; mais, à partir du 11 juillet de la même année, le nom de Spinello ne paraît plus sur les registres de compte, ce qui a fait supposer que sa mort a dû arriver vers cette époque; mais on n'a aucun document certain pour en préciser la date. Les fresques du palais des Prieurs, aujourd'hui fort altérées, représentent la lutte survenue entre le pape Alexandre III, qui est natif de Sienne, et l'empereur Frédéric Barberousse.

« Lorsque Spinello revint à Arezzo, dit Vasari, il aurait pu, grâce aux richesses qu'il avait amassées, se livrer au repos; mais, malgré son grand âge, le travail était devenu pour lui un besoin impérieux. Il entreprit de représenter à Sant' Agnolo l'histoire de saint Michel. Il esquissa en rouge toùs ses sujets sur l'enduit du mur, selon la coutume des anciens peintres, et en peignit un entièrement comme pour servir d'échantillon; ayant ensuite arrêté son prix avec l'administration de l'église, il acheva la *Chute des Anges rebelles.* Saint Michel combat dans les airs le serpent à sept têtes et à dix cornes, et Lucifer, sous la figure d'un monstre hideux, occupe le bas du tableau. On rapporte que Spinello se plut à le revêtir de formes si horribles, qu'il en fut lui-même effrayé; le diable lui apparut en songe et lui demanda où il l'avait vu pour le peindre sous un aspect aussi ignominieux. Spinello s'éveilla tellement épouvanté, qu'il ne put crier et que ses tremblements convulsifs éveillèrent sa femme, qui était à ses côtés. S'il ne mourut pas sur-le-champ de la terreur que lui causa cette étrange vision, il en fut frappé au point que son esprit et sa santé en furent altérés. Peu de temps après il quitta cette vie, au grand chagrin de ses amis. » L'étrange aventure racontée par Vasari inspire à M. Paul Mantz un rapprochement ingénieux avec une des plus gracieuses légendes de l'antiquité : « Pygmalion animant sa statue, Spinello mourant de terreur à la vue du démon qu'il a inventé, n'est-ce pas le même symbole, n'est-ce pas un hommage pareil rendu à la toute-puissance de l'art? »

Spinello étant natif d'Arezzo et ayant passé la plus grande partie de sa vie dans cette ville, il n'est pas étonnant d'y trouver plus qu'ailleurs des œuvres du peintre dont elle est fière. Parmi les peintures que l'on montre aux étrangers et qui n'offrent pas toutes la même certitude pour l'authenticité, nous signalerons : dans l'église de l'Annunziata, une fresque extérieure et fermée par une grille qui la protége, représentant

la *Vierge avec un ange;* dans l'église San Bernardo, deux fresques représentant la *Vierge;* à San Domenico, des peintures altérées par les restaurations, représentant les actes de la *Vie de saint Nicolas* et placées dans une chapelle consacrée à ce saint; à San Francesco, une *Annonciation.* Les églises de la Fraternita, de San Spirito, le couvent de Santa Croce, l'Hôtel de ville, et la maison autrefois habitée par Spinello, renferment aussi des peintures qui lui sont attribuées : plusieurs de ces ouvrages doivent prendre place dans le musée qui est en voie de formation.

A Sienne, nous trouvons de Spinello les peintures murales du palais des Prieurs, et à l'Académie des Beaux-Arts deux tableaux (nos 245 et 246 du catalogue de 1864) représentant la *Mort* et le *Couronnement de la Vierge.* A Pise, outre les fresques du Campo Santo, il existe deux peintures murales attribuées à Spinello dans la petite église de San Martino. A Florence, il ne reste rien des décorations décrites par Vasari dans la chapelle del Carmine; les fresques de San Miniato sont peut-être ce que nous possédons de plus complet; il faut noter aussi un triptyque dans la galerie du palais Pitti. C'est, avec le tableau de la Galerie nationale de Londres et celui dont nous donnons la gravure, tout ce que nous connaissons d'un peintre qui, pendant sa longue et laborieuse carrière, a décoré de ses œuvres une multitude de monuments et marqué la transition entre les initiateurs du XIVe siècle et les grands maîtres qui formèrent au siècle suivant le glorieux épanouissement de la Renaissance.

RENÉ MÉNARD.



VASES PEINTS

DE LA GRÈCE PROPRE[1].

On a vu, dans un précédent article, que les études relatives aux vases peints de la Grèce propre avaient acquis à la science, dans ces dernières années, un certain nombre de faits nouveaux d'une réelle importance. Le catalogue des noms de céramistes a été porté de six à dix-sept; la certitude des échanges entre les métropoles et les colonies, pour cette classe d'œuvres d'art, est aujourd'hui démontrée par des preuves positives. Enfin il est incontestable que les vases de la Grèce égalent en beauté ceux de l'Italie, que souvent même ils ont une perfection toute particulière. Ces études ont eu un quatrième résultat : elles ont permis de définir toute une série de fabrications qui étaient restées inconnues aux antiquaires tant qu'ils n'avaient considéré que les vases italo-grecs.

III.

On sait que le premier soin de l'archéologue qui s'occupe des vases peints doit être de préciser les caractères des différentes céramiques pour les classer par pays et par époque, de telle sorte qu'en présence d'un monument nouveau, avant même d'en expliquer les scènes figurées, on puisse dire à quel atelier il se rapporte, dans quel temps florissait la fabrique à laquelle nous le devons.

Pour la période la plus ancienne, nous connaissions depuis quelques

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VIII, p. 111.

années les grands vases des Cyclades, de couleur terreuse, ornés de zones, de méandres, de rosaces et de chevrons. M. de Witte en avait donné dans la *Gazette* un remarquable exemplaire rapporté de Santorin par M. F. Lenormant[1]. Nous avions pu aussi étudier d'autres poteries également primitives, mais sur lesquelles paraît déjà la figure humaine. Elles provenaient surtout de l'île de Milo. Les monuments de cette classe les plus importants, conservés au ministère des cultes à Athènes, ont été dessinés par M. Conze, qui en a fait l'objet d'une magnifique publication (1862)[2]. Ces découvertes nous reportaient jusqu'au xe et au xie siècle avant notre ère. La science remonte aujourd'hui plus haut. M. Gorceix, membre de l'école d'Athènes, reprenant les fouilles commencées par M. Fouqué, a mis au jour une foule de vases qui sont certainement les plus anciens que la Grèce nous ait conservés. Ils ont été recueillis à Santorin, l'ancienne Théra, dans des constructions antérieures au cataclysme qui a fait disparaître sous la mer la moitié de l'île, événement dont l'histoire ne fait nulle mention.

Nous possédons désormais les types premiers de la céramique dans les pays grecs. Ces vases sont du travail le plus simple, souvent lourds et grossiers, ornés de dessins qui indiquent une civilisation à peine naissante. Cependant, si peu habile que soit le potier, il témoigne, dans ces décorations maladroites et dans l'effort qu'il fait pour donner souvent aux vases la forme même du corps humain, d'une certaine recherche du beau. Les objets découverts à Santorin forment à l'école d'Athènes un riche musée que M. Burnouf va faire graver en même temps que M. Gorceix publiera le récit de son exploration. Ces deux ouvrages sont attendus avec intérêt. Ils montreront combien il est nécessaire de reprendre les fouilles abandonnées. La pouzzolane recouvre à Santorin une ville entière, une véritable Pompeï, ensevelie à une époque où la Grèce n'avait pas d'histoire. Au moment où l'étude des plus anciens vestiges de l'industrie humaine occupe en Occident un si grand nombre d'antiquaires, l'attention des savants ne saurait trop se tourner vers les pays classiques. En Suisse, en Gaule, surtout en Scandinavie, les objets qu'on appelle préhistoriques peuvent remonter à une date relativement récente. La Grèce, au contraire, douze siècles avant notre ère, était déjà sortie des obscurités de l'enfance et subissait l'influence des grands empires qui l'entouraient, en particulier de l'Égypte, qui étendit de bonne heure sa domination sur

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 116.

2. *Melische Thongefæsse*, in-folio avec cinq planches, *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1861, p. 9.

les Cyclades. Il est difficile d'admettre que les premières inventions ne passèrent pas, comme cela arrive toujours, des peuples civilisés aux peuples barbares; il est plus difficile encore de comprendre que les études relatives à cette époque où l'humanité n'avait ni tradition ni histoire, et surtout à la période des métaux, puissent arriver à des résultats sérieux



VASE D'ANCIEN STYLE TROUVÉ A SANTORIN.

tant qu'elles ne prendront point pour base les faits constatés dans les pays classiques et en Orient.

Des vases aussi anciens que ceux de Milo, mais de *style attique*, sont depuis longtemps nombreux dans les collections d'Athènes. Ce sont des poteries communes, de formes diverses, à fond jaunâtre, décorées de figures et d'animaux du dessin le plus imparfait et de couleur bistre. Ils représentent surtout des processions et des cérémonies funèbres. M. de Witte vient d'expliquer devant la Société des Antiquaires de

France[1] le plus remarquable de ceux que j'avais fait dessiner. En même temps M. Hirschfeld consacrait dans les *Annales de Rome* à ces monuments le premier mémoire dont ils aient fait l'objet. Ni l'Italie, ni l'Étrurie, n'offrent rien de semblable. Ces vases nous montrent les premières tentatives faites en Grèce pour reproduire la figure humaine; ils nous permettent de constater à ces époques reculées (VIIIe ou IXe siècle) l'influence de l'art oriental sur l'art hellénique; ils prouvent que les cultes funèbres et les idées religieuses, que nous retrouvons chez les Grecs aux origines de toutes choses, eurent aussi la plus grande influence sur les progrès de la céramique.

Aux vases de Santorin et à ceux d'Athènes, pour cette période reculée, il faut ajouter la poterie de style primitif de Phalère, conservée en général à la partie inférieure de nécropoles qui ont trois étages et qui, par suite, appartiennent à trois époques distinctes. Cette fabrication est représentée au *British Museum* et au musée de la Société archéologique d'Athènes par de curieux exemplaires. Elle diffère du type athénien qu'a étudié M. Hirschfeld par des proportions moins grandes, par la couleur qui est plus jaune, par les sujets qui offrent un petit nombre de personnages. Le dessin est grossier; il reproduit en général des animaux, quelquefois et par exception la figure humaine. — C'est là évidemment une céramique secondaire; mais elle est bien définie et cette raison suffit pour que nous devions l'étudier avec soin.

L'époque de la peinture noire sur fond rouge, pour les céramiques de la Grèce propre, n'a pas été éclairée dans ses dernières années par d'aussi nombreuses découvertes que la période primitive. M. Conze, en publiant les amphores du cap Kolias, dont nous avons parlé, a fait connaître non une fabrication nouvelle, mais un style d'une perfection qui était jusqu'ici sans exemple, et qui marque le plus haut point où soit parvenue la peinture noire en Attique. Le dessin s'est dégagé en grande partie des traditions anciennes, il a perdu la rigueur exagérée des vieilles écoles : il arrive à des nuances d'expressions qu'on ne cherche d'ordinaire que sur les vases à figures noires. Il garde une beauté religieuse, une dignité, qui indiquent la plus grande époque de l'histoire de l'art.

M. Benndorf, en étudiant les *plaques de terre cuite*, décorées d'après le système adopté pour les vases, a fait connaître une classe des monuments votifs qui n'est encore, croyons-nous, représentée en Europe qu'au seul musée de Copenhague. — Le chevalier de Bröndsted avait décrit un fragment de plaque de ce genre, mais à figures rouges. Ce

1. Juin 1873.

monument était resté unique jusqu'en 1868, époque où M. de Witte expliqua le célèbre tableau de la collection de Photiadès-bey. M. Benndorf rechercha alors si l'on n'en trouvait pas d'autres exemplaires en Grèce. Il découvrit treize plaques semblables; plusieurs d'entre elles sont du plus beau travail; il est aujourd'hui certain que ces objets sont assez nombreux et assez importants pour mériter de former une subdivision à part dans l'ensemble des produits céramiques. — La classe de vases à figures noires la plus importante que l'examen des musées de la Grèce ait permis de définir depuis quatre ou cinq ans est celle des poteries béotiennes. Les formes rappellent les fabrications d'Athènes et de Corinthe, mais sont plus lourdes; la couleur du fond est jaune cru; les traits à la pointe n'indiquent pas une étude savante; en général peu nombreux, ils accusent mal l'anatomie des personnages; ils ne corrigent pas la peinture, qui est naturellement négligée. Les vases béotiens à figures rouges, beaucoup moins imparfaits, n'ont pas des caractères moins originaux; il est impossible de les confondre avec les œuvres attiques. Les couleurs du fond et des figures sont rarement pures; le dessin indique beaucoup plus de liberté et de caprice; les artistes n'ont pas le sentiment profond de l'harmonie, de la proportion, de la simplicité; par contre, les expressions présentent une riche variété; les vêtements sont ornés à profusion, le peintre reproduit les excès d'enthousiasme, les emportements du chœur bachique avec une vérité souvent heureuse, il se fait de la beauté une idée moins sévère que ses contemporains d'Athènes, il n'évite pas certains détails d'une réalité un peu commune; il nous permet de comprendre ce que devait être toute une partie de cet art béotien, entrevu jusqu'ici à travers les textes si rares des auteurs et dont on a dit qu'il devait avoir quelques rapports avec les écoles flamandes. L'observation est juste; les monuments donnent raison aux conjectures de la critique[1].

Les musées d'Athènes possèdent une suite de vases de forme demi-sphérique, recouverts d'un vernis noir brillant, ornés de sujets marqués en relief. On donne, en Grèce, à ces poteries le nom de Mégare, parce qu'on les a surtout trouvées jusqu'ici sur le territoire de cette ville. Elles n'ont guère été mentionnées, et très-brièvement, que dans les communications que M. P. Pervanoglou adressait au journal de Gerhard. Par leur nombre, par le style souvent très-pur des bas-reliefs, par la variété des sujets empruntés d'ordinaire aux rites dionysiaques, elles méritent

1. Le plus récent travail et aussi le plus sûr et le plus exact sur les artistes béotiens est celui de M. P. Decharme, *de Thebanis artificibus*.

qu'on leur réserve un chapitre à part dans l'histoire des céramiques de la Grèce[1].

Si bref que soit ce résumé, on voit que les fabrications nouvelles et d'un caractère parfaitement original que les recherches récentes ont fait connaître sont importantes. Ce catalogue recevra de nombreuses additions; nous y ajouterions les types de Rhodes, de Cnide et Thasos pour les amphores commerciales, si nous ne devions nous borner ici aux seuls vases peints. Ces trois genres d'amphores présentent des caractères qui permettent toujours de dire à quel pays elles appartiennent. Quant aux nuances de style qu'il a été possible de préciser, en particulier pour les élégantes poteries à figures rouges, pour les vases ornés d'appliques et pour ceux qui sont relevés d'or et de couleurs vives, on n'examine pas les collections de la Grèce sans reconnaître tout ce qui manque encore sur tous ces points à la science. Il y a là un ensemble de faits incontestables qu'il est facile d'observer, de coordonner, et qui constitueront pour l'étude des vases un des plus sérieux progrès qu'elle ait faits depuis trente années.

IV.

Le *lécythus* blanc d'Athènes à figures polychromes est familier depuis longtemps à tous les archéologues. Cette classe de vases cependant n'avait fait l'objet d'aucun mémoire d'ensemble avant l'ouvrage de M. Benndorf. Ce savant leur a consacré quatorze planches et un fascicule entier de ses *Griechische und sicilische vasenbilder* (1869). La rareté de ces monuments dans les musées d'Europe en avait rendu jusqu'ici l'étude difficile. M. de Witte disait récemment, ici même, qu'un antiquaire doit s'estimer heureux quand il possède trois ou quatre de ces vases. On en compte plus de cinq cents dans les collections privées et publiques d'Athènes. Ces collections ont fourni à M. Benndorf les dessins qu'il publie; M. Chaplain y a trouvé aussi un grand nombre de belles œuvres inédites.

Les observations faites en Grèce sur les vases de ce type permettent aujourd'hui d'en préciser les caractères. Les nouvelles recherches n'ont rien ajouté à ce que nous savions des procédés techniques de la fabrication. Le lécythus de terre très-fine est recouvert d'un enduit blanc sur

1. Il ne faut pas confondre ces poteries avec la vaisselle dite samienne, qui est du reste très-rare en Grèce, *Inscriptions céramiques de Grèce,* p. 389, et surtout les remarques de M. Comanoudis, *Inscriptions latines sur fragments de poteries trouvés à Athènes* (en grec moderne).

lequel les figures sont tracées au pinceau. Toutefois cette couverte doit être distinguée de celle des poteries dites *de Locres*, plus dense, plus solide, quelquefois brillante et d'un blanc moins pur. L'enduit et les dessins sur les vases de Locres s'altèrent beaucoup moins que sur le lécythus polychrome.

Le lécythus[1] est propre à l'Attique. En dehors des limites étroites de cette province on ne le rencontre presque jamais. Par contre, il est bien



LÉCYTHUS BLANC D'ATHÈNES.

peu de tombeaux du IVe et du IIIe siècle, dans la plaine d'Athènes, qui n'en conserve un ou deux exemplaires. Pour quelle raison le lécythus n'a-t-il pas été exporté? Pourquoi les ateliers des colonies n'ont-ils jamais imité cette fabrication? Ce vase faisait partie des cultes funèbres; on le voit représenté sur les scènes d'expositions; les poëtes disent expressément qu'on le plaçait près des morts. Les rites des tombeaux avaient dans toute la Grèce des caractères communs, mais aussi chaque

1. Par cette expression abrégée j'entends toujours ici le lécythus blanc à figure polychrome.

pays conservait certains détails qui lui étaient propres et que ses voisins n'imitaient pas. On voit bien ces nuances quand on étudie l'archéologie figurée; elles étaient aussi précises que partout ailleurs en Attique; et c'est la forme même du culte des morts chez les Athéniens, bien qu'elle soit encore imparfaitement connue, qui doit expliquer pourquoi le lécythus est resté particulier à ce peuple.

Les collections athéniennes permettent d'affirmer que les scènes repré-



VASE A FOND BLANC. — TOILETTE FUNÈBRE.

sentées sur les lécythus n'offraient pas une grande variété. Tous les sujets que j'ai pu étudier se ramènent à la classification suivante :

1° *Offrandes au mort;* témoignages de douleur et de pieux souvenir donnés à celui qui n'est plus. — Ce motif est de beaucoup le plus fréquent. Le centre de la composition est occupé par le monument funèbre; à droite et à gauche sont divers personnages. A cette division se rattache la *rencontre près du tombeau.* On y voit le plus souvent un éphèbe en costume de voyage, comme si le jeune homme, au retour d'une absence, venait honorer la sépulture de ses parents;

2° *Toilette funèbre.* Le personnage principal est une femme, d'ordinaire la morte même à qui on rend hommage; elle est assise devant la stèle et entourée de ses parents ou de ses suivantes, qui lui présentent

les ornements dont elle doit se parer. On sait que ce sujet est sculpté sur un grand nombre de bas-reliefs, principalement en Attique [1];

3° *L'exposition;* le mort est placé sur le lit; ses parents font des gestes de douleur. Un des plus beaux exemples de cette scène se voit au Louvre sur un vase d'un style admirable ;

4° *La déposition;* deux génies funèbres soutiennent le mort et semblent le descendre dans le tombeau. Les vases qui représentent ce sujet sont encore inédits;

5° *Charon* recevant le mort dans la barque infernale;

6° *L'adieu,* scène rare sur les lécythus, plus commune qu'aucune autre sur les stèles et sur les grands vases de marbre qui surmontaient les tombeaux en Attique ;

7° *Cavalier combattant,* sujet dont je ne connais qu'un seul exemple conservé au Louvre;

8° *Divinités.* La seule divinité que j'aie vue sur un lécythus est Déméter, peinte sur un vase inédit;

Tous ces sujets ont un caractère commun, ils sont funéraires. Déméter figure sur ces vases comme protectrice des initiés, auxquels elle assurait le bonheur de la vie future. Au contraire des monuments de marbre, ces vases représentent la mort sans voile; ils ne recherchent pas les allégories; ils montrent le défunt couché sur le lit avant les funérailles, emporté par des génies ailés, reçu par le nocher des enfers. Ce n'est pas que la déposition, l'exposition et même Charon ne se rencontrent jamais sur les stèles; mais les sculpteurs n'ont traité ces motifs que par exception, au lieu que les peintres céramistes les préféraient. Les lécythus reproduisent les rites funéraires des Athéniens; ils fournissent les renseignements les plus précis que nous ayons pour étudier le culte des morts en Attique. Ils commentent les épitaphes de l'Anthologie; ils nous font comprendre les émotions très-particulières que les Athéniens éprouvaient en face de la mort.

Les plus anciens lécythus datent de la fin du ve siècle; cette fabrication paraît avoir duré environ deux cents années. Elle appartient donc à l'époque la plus florissante de la civilisation attique. Ces peintures, en général, sont traitées avec une grande facilité; quelques coups de pinceau suffisent pour rendre la pensée. Tel de ces tableaux paraît n'être qu'une esquisse, beaucoup de ces dessins sont improvisés. On y remarque des fautes, des contre-sens, de singulières négligences; cependant

1. Sur ces bas-reliefs je signalerai aux amateurs l'excellente monographie de M. Pervanoglou, *Die Grabsteine der alten Griechen,* Leipzig, 1863.

presque toujours ils témoignent d'une connaissance profonde des principes. A côté d'erreurs évidentes, d'autres parties sont traitées avec une perfection qui fait de nos jours l'étonnement des artistes les plus habiles. Aucune classe de vases ne montre mieux à quel sentiment profond de l'harmonie, de la simplicité, à quelle science minutieuse du corps humain cette époque était arrivée, puisque des œuvres évidemment secondaires possèdent encore de si rares qualités. Il y a un grand charme à regarder de près les plus communs de ces lécythus, à chercher dans les détails de ces compositions les traits de génie par lesquels l'art hellénique révèle à son insu ses plus heureux mérites. Nous trouvons aussi dans cette étude un sérieux enseignement. Nous y voyons combien étaient impérieuses les préférences de l'art grec, combien elles s'imposaient à quiconque reproduisait la figure humaine.

Il ne faudrait pas croire toutefois que le lécythus décoré avec le plus grand soin soit très-rare. On cite comme des chefs-d'œuvre le vase de la collection Pourtalès-Gorgier qui est passé au Musée de Berlin, et celui du cabinet Grasset, aujourd'hui au *British Museum.* Les musées d'Athènes possèdent des peintures polychromes non moins remarquables; il est tel amateur en Grèce qui a pu réunir jusqu'à dix lécythus d'un art aussi achevé. Les deux gravures que nous donnons, d'après les dessins de M. Chaplain, reproduisent les deux plus beaux vases de cette classe que je connaisse. Pour comprendre combien ces tableaux sont parfaits, il faut par la pensée leur restituer leurs grandes proportions; les personnages ont en moyenne vingt-cinq centimètres de hauteur; les figures sont au trait rouge.

La première de ces peintures représente une scène de toilette. Une Athénienne reçoit l'éventail que lui présente une femme de sa maison; deux autres femmes portent : l'une, une corbeille dans laquelle on remarque un vase qui fait souvent partie, en Attique, du mobilier des tombeaux; l'autre, un second exemplaire de ce vase [1] et un alabastron. La scène a un double caractère; elle rappelle la vie intérieure; elle est en même temps funéraire. Les oiseaux que tient le personnage principal sont les compagnons du gynécée : il ne faut leur prêter aucun sens allégorique. Parfois sous le lit du mort on voit une oie ou un canard qui paraissent être empruntés aux longues bandes d'animaux fréquentes sur les poteries d'ancien style. L'artiste s'est inspiré d'antiques tra-

1. Le vase est représenté ici avec le couvercle; c'est une sorte de coupe placée sur un pied et dont le rebord est replié à l'intérieur, détail que Plutarque signale pour le *cothôn,* κώθων, des Spartiates.

ditions orientales dont le sens pour lui ne devait plus être précis. Le céramiste, en peignant des lécythus, met aussi, mais par exception, sur la tête du personnage principal une hirondelle, comme s'il voulait par cette image traduire une pensée philosophique; il est probable que nous avons alors une variante de la figure de l'âme représentée d'ordinaire sous la forme d'un petit *idôlon* nu et voltigeant près du corps qu'elle vient d'abandonner. Mais dans la plupart des cas, sur les vases polychromes comme sur les stèles, l'oiseau, qui tenait une si grande place dans les distractions de la vie antique, puisque les jeunes gens et les jeunes femmes le portaient même à la promenade, comme nous le savons par la grave autorité d'Aristote, rappelle seulement les préférences du mort. Il figure ici au même titre que le chien sur les tombeaux.

L'artiste s'est préoccupé de peindre une scène élégante entre toutes, celle qui se prête aux expressions les plus séduisantes, et que les céramistes ont traitée à l'envi. L'idée de la mort est exprimée avec une grande discrétion par la stèle placée au fond du tableau, peut-être par les deux vases que tiennent les femmes, — cette Athénienne se pare de ses vêtements préférés, mais pour un voyage; et l'adieu que lui diront ses compagnes est le χαῖρε habituel des marbres et des cérémonies funèbres.

Aucun tableau n'est plus conforme à l'esprit grec, n'allie mieux le charme et la gravité, la tristesse et la grâce, comme si cette douleur trouvait dans l'harmonie des lignes et des figures, dans la beauté des formes, dans l'art enfin, la seule consolation à laquelle elle voulût se rattacher.

Les figures sont traitées avec une habileté consommée; mais cette perfection est peut-être plus sensible encore dans la seconde peinture. L'attitude des deux génies ailés, l'attention avec laquelle ils tiennent le corps et qu'indiquent non-seulement les yeux, mais les bras et tous les mouvements, le tranquille sommeil de la femme qui ne se réveillera plus, l'abandon si complet des membres que les porteurs soutiennent avec tant de délicatesse, l'élégance de la stèle, la distinction du jeune homme qui regarde la mise au tombeau, cet ensemble, d'une religieuse tristesse, est un chef-d'œuvre; l'imitation idéale de la nature ne peut être ni plus vraie ni plus belle; la science profonde ne saurait se cacher sous une simplicité qui paraisse plus facile, qui sache mieux dissimuler jusqu'aux apparences de l'effort.

Les génies funèbres tels que nous les voyons sur ce lécythus, bien que nous possédions un grand nombre de représentations d'Hypnos et de Thanatos, sont une nouveauté sur les monuments grecs. Ils figurent sur d'autres vases inédits, où ils ont comme ici des caractères précis; l'un

jeune et imberbe, l'autre au contraire dans la force de l'âge. On sait combien on les trouve fréquemment sur les bas-reliefs étrusques, mais traités dans un style tout différent. Sur les urnes de Pérouse et de Florence ce sont avant tout des personnages tristes, les ministres repoussants d'une cruelle nécessité ; ils n'ont rien de la gravité douce, de la bonté même qui nous frappe ici sur ces figures.

Les Étrusques et les Grecs avaient eu un fonds très-riche de croyances

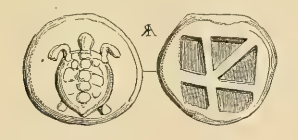


VASE A FOND BLANC. — DÉPOSITION FUNÈBRE.

communes. De ces sentiments et de ces idées les peuples helléniques firent à leur insu deux parties; ils gardèrent la première, mais en la transformant; ils abandonnèrent la seconde aux habitants les plus obscurs des campagnes; comme on ne la retrouve plus dans la poésie ou dans l'art, on suppose ou qu'elle avait tout à fait disparu, ou qu'elle n'avait jamais existé. Elle a survécu à une si longue suite de siècles; elle se conserve, elle a repris une vie nouvelle dans les chants de la Grèce moderne. — Rapprochez des plus étranges bas-reliefs de l'ancien art des Rasenniens, des peintures primitives de la Grèce, les *tragoudia* qu'on répète encore aujourd'hui et les chansons klephtiques, bien des mystères qui enveloppent les vieilles civilisations seront dissipés.

Il a suffi d'examiner avec quelque suite les céramiques de la Grèce propre pour reconnaître la nouveauté et la richesse du sujet. Nous ne sommes encore qu'au début de cette étude ; elle promet les plus heureuses découvertes. Ce qui la rendra surtout féconde, c'est le progrès qui s'accomplit sous nos yeux dans les méthodes d'exégèse et de critique. L'archéologie devient de plus en plus une science positive, beaucoup plus préoccupée de recueillir et de grouper des faits bien constatés, — ces faits pris à part n'eussent-ils pour le moment qu'une importance secondaire, — que de s'égarer dans des hypothèses où l'abondance même de l'érudition ne sert le plus souvent qu'à nous éloigner de la vérité. En même temps l'antiquaire comprend que les monuments figurés ne doivent jamais être isolés ni des temps qui les ont produits, ni de l'histoire générale des idées et des mœurs. Pour nous borner à la Grèce, ce que nous voulons découvrir par ces recherches si diverses en considérant les dieux et les fictions qu'étudie le mythologue, les systèmes des philosophes, les constitutions et les faits politiques, c'est le caractère, l'âme même d'une race disparue, ce qui n'appartient qu'à elle, ce qui appartient à tous les peuples. Les monuments ne sont qu'une des expressions particulières de cette âme ; elle en a formé tous les détails à son image ; ils en traduisent une des plus belles facultés ; ils racontent comment elle a compris le beau, par quels efforts elle est parvenue à réaliser la forme particulière d'idéal qu'elle avait reçue en partage ; ils nous aideront à comprendre l'unité de ce génie hellénique dont toutes les manifestations, si multiples qu'elles soient, s'expliquent les unes les autres, génie qui restera toujours un modèle, mais dont nous reconnaîtrons chaque jour davantage la nature très-originale et à bien des égards tout à fait différente de la nôtre.

ALBERT DUMONT.



LES MUSICIENS

DE LUCCA DELLA ROBBIA



Les terres cuites émaillées de Lucca della Robbia ont une telle réputation, qu'à force d'admirer en lui les merveilleuses applications de l'art à l'industrie on oublie un peu trop qu'il a commencé par être un statuaire de premier ordre. Les céramistes, qui relèvent de la peinture et de la sculpture, ont assurément raison de se préoccuper des procédés de la coloration ; mais comme la forme est le principe essentiel de l'art, à quelque point de vue qu'on l'envisage, il est bon de leur rappeler quels furent les débuts du grand maître dont ils veulent suivre la trace.

Le récit de Vasari sur la jeunesse de Lucca della Robbia est aussi touchant que naïf. « Il passait toutes ses journées, dit-il, à manier le ciseau et toutes ses nuits à dessiner. Souvent le froid le saisissait au milieu de la nuit ; mais pour ne pas quitter son travail, il se réchauffait les pieds en les mettant dans une corbeille pleine de ces copeaux qui tombent sous le rabot des menuisiers. Ce zèle ne m'étonne point ; pour arriver à un rang distingué, dans quelque profession que ce soit, il faut s'être habitué, dès l'enfance, à supporter le chaud, le froid, la faim et la soif. On ne peut acquérir une haute position qu'en veillant, en étudiant sans relâche, et non en dormant et en prenant toutes ses aises. »

Quelques travaux exécutés dans l'église de Sainte-Marie-des-Fleurs firent connaître avantageusement Lucca della Robbia, qui fut chargé de la décoration d'un grand orgue qu'on construisait alors au-dessus de la porte de la sacristie. « Lucca, dit Vasari, a représenté sur la base, en quelques groupes, les chœurs de la musique qui chantent de diverses façons ; il y mit tant de soin et a si bien réussi ce travail, qu'encore qu'il

soit placé à une hauteur de seize brasses, l'on voit le mouvement des lèvres de ceux qui chantent, l'agitation des mains de ceux qui règlent la mesure par-dessus les épaules des plus petits, et toutes sortes de jeux, de chants, de danses et d'actes agréables qu'entraîne le plaisir de la



LE CHANT.

Bas-relief par Lucca della Robbia.

musique. La corniche qui domine ce bel ensemble est surmontée de deux anges en bronze doré qui sont d'un fini extraordinaire. »

Cette merveilleuse composition forme dix bas-reliefs d'une saillie assez prononcée, qui sont maintenant placés dans le petit corridor con-

sacré à la sculpture moderne, dans la galerie des Offices, à Florence. Le sujet prêtait à la monotonie, mais l'artiste a su l'éviter par la variété des attitudes et l'habileté du groupement. Les œuvres de Lucca della Robbia, finies et parachevées, placées dans un étroit corridor de la galerie des



LA DANSE.

Bas-relief par Lucca della Robbia.

Offices, ce qui permet d'en étudier tous les détails, gagnent beaucoup, mais il n'en est pas de même pour Donatello dont les ouvrages, maintenant placés dans le même corridor, ont été traités d'une manière large et hardie, en prévision de la place qu'ils devaient occuper.

Les sculptures de Donatello étaient destinées à une décoration analogue, et Vasari, qui a pu les voir dans leur véritable place, n'hésite pas à préférer Donatello. Il a certainement raison au point de vue de l'art décoratif, et le placement dans un musée d'une œuvre destinée à orner un monument en dénature souvent le caractère. C'est ainsi qu'à l'endroit où ils se trouvent, les bas-reliefs de Donatello semblent d'une exécution un peu sauvage à côté de ceux de Lucca della Robbia, dont le modelé doux et finement caressé demande à être vu de près. Mais ce qui de près comme de loin ne cessera de charmer dans les maîtres de l'école florentine, c'est l'admirable tournure qu'ils donnaient toujours à leurs personnages, et la rare distinction qu'ils gardaient constamment dans l'interprétation de la nature.

P. SENNEVILLE.





MUSÉE DE LILLE

LE MUSÉE DE PEINTURE[1].

ÉCOLE FRANÇAISE.

Dix-septième et dix-huitième siècle. — L'œuvre la plus considérable de l'ancienne école française, et la première aussi par la date [2], est le *Portrait d'un architecte*, placé aux anonymes du catalogue sous le n° 452. Malgré l'opinion du plus grand nombre, malgré celle de critiques fort autorisés, qui ont voulu y voir une œuvre tantôt espagnole, un Murillo par exemple, tantôt flamande ou hollandaise, je n'hésite pas, c'est une peinture française et bien française, et de plus une œuvre de première beauté, un chef-d'œuvre, mais sphinx, j'en conviens, et de plusieurs façons. — Un homme à mi-corps, presque de face et légèrement tourné à droite, enveloppé d'un simple et rude manteau vert brun jeté sur

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 109 et 481 ; t. VII, p. 313, et t. VIII, p. 62.

2. Abstraction faite des portraits des comtes et des comtesses de Flandre au XVe siècle, nos 502 à 510, dont le meilleur est le portrait de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, et qui ne sont que d'assez médiocres copies du XVIe, provenant des archives de la ville.

l'épaule, suivant la mode adoptée par la classe moyenne à la fin du règne de Louis XIII, regarde directement le spectateur. Dans la main droite, ramenée vers la poitrine, il tient un compas; avec le doigt du milieu, et par un mouvement familier à ceux qui se servent de cet instrument, il en écarte les branches. La main gauche soutient une planchette sur laquelle est fixé le dessin, à l'encre et au trait, d'une fenêtre entre colonnes portant entablement et fronton arrondi, comme une planche de Vignole. Le fond est une muraille d'un ton olive sali très-foncé et une base de pilastre de même couleur. La tête, pâle, rude et paysanne, émerge en pleine lumière. Les cheveux, divisés sur le front, sont noirs, longs et épais. La figure est entièrement rasée, le col blanc en forme de rabat. Tout le tableau est dans une gamme de bruns assombris, de gris de fer et de vert olive, fondue en une localité uniforme, austère et souverainement solide. Il est peint d'un pinceau mâle et puissant, avec une vaillance de métier superbe et très-sûre d'elle-même. La tête, surtout, attire et retient; elle ne charme pas, elle s'impose. C'est une figure à la Descartes, maculée, comme couturée par la petite vérole, laide, de la laideur de l'homme qui a souffert et qui a été pauvre, sérieuse, presque triste, mais intelligente et de la plus belle façon. La mâchoire et le menton carrés, saillants et largement construits, les joues plates, expriment une inflexible volonté. La bouche, épaisse, charnue, commune, est bien vivante; le nez laid et écrasé. Le bas de la figure n'est que d'un homme du peuple, d'un solide ouvrier. La supériorité, l'intelligence, sont tout entières dans le front, qui est beau, et dans les yeux, noirs et pleins de vie, petillants, petits et scrutateurs, enfoncés sous l'orbite, mais francs, honnêtes et bons, avec je ne sais quoi de mélancolique et de sauvage. Le modelé est admirable et d'une fermeté marmoréenne; on sent la chair, et les moindres méplats s'accusent sous cette touche empâtée, un peu surchargée et reprise, et qui prend toute sa valeur à une certaine distance. C'est une figure française, dans un costume français; et il n'y a que les artistes français, héritiers par la Gaule du génie iconographique des Romains, pour faire saillir ainsi de dessous l'épiderme l'intelligence et le caractère moral de l'être. L'exécution, le coloris, ajoutent encore à ma conviction. Je n'hésite pas à en faire honneur à notre belle école nationale. J'ajouterai que ce tableau est intact et encore dans sa fleur.

Maintenant quel est le peintre? Quel est le personnage? Questions délicates que personne n'a encore abordées et que je ne me chargerai pas de résoudre. Pour le nom de l'architecte et pour le nom du peintre, il faut chercher entre 1630 et 1650. Je n'ai, malheureusement, rien trouvé au

Cabinet des Estampes, et je doute que ce portrait ait été gravé. Représente-t-il Chambray, Errard ou Lemuet, qui a traduit le *Traité des cinq ordres* de Palladio? Cela est possible, quoique peu probable; et j'inclinerais plutôt à croire que nous avons affaire à quelque architecte provincial. Le dessin qu'il tient à la main, et qui paraît avoir une importance particulière dans la représentation du personnage, pourrait être un indice fort précieux.

Pour le peintre il faut écarter à première vue les grandes renommées comme Poussin, Lesueur ou Champagne, et chercher parmi les noms les moins connus de Paris ou de la province. Les surprises de ce genre sont fréquentes dans l'école française. Tel peintre n'a fait que de médiocres compositions, qui dans le portrait crée des chefs-d'œuvre. — Valentin est trop ancien et il a travaillé à Rome. Jusqu'à présent on ne lui connaît point de portraits — je ne compte pas la gravure, d'après un portrait du Poussin, signée *V. E.* — et d'ailleurs une œuvre de lui n'aurait pas été portée aux anonymes de l'inventaire de 1795. L'attribution à Claude Lefèvre et celle de M. Vitet à Sébastien Bourdon doivent être rejetées pour des raisons de métier. Outre que notre peinture est bien plus forte que celles de Bourdon, rien, absolument rien dans l'exécution, ne rappelle les portraits de ces deux peintres. Même motif pour repousser Quentin Varin, Laurent de la Hire et du Fresnoy. Mais il est un nom que je mettrai en avant, avec la plus grande réserve, il est vrai, et comme une supposition toute personnelle : c'est Le Nain. Non point le Le Nain, peintre terreux du *Repas des paysans,* daté de 1642, de la galerie La Caze, de la *Nativité* de Saint-Étienne-du-Mont, ou de la *Crèche* du Louvre; non plus que le Le Nain sec et maussade du *Portrait de Cinq-Mars;* mais celui, incomparablement plus fort, plus peintre, de la *Forge* du Louvre, du *Corps de garde* de la galerie Pourtalès, et surtout du superbe *Portrait de la marquise de Forbin,* daté de 1644, au musée d'Avignon, Louis, le cadet, celui que dom Leleu, dans le manuscrit de la bibliothèque de Laon, mentionne comme *réussissant dans les portraits qui sont à demi-corps et en forme de buste*[1]. Mes souvenirs à l'endroit du superbe portrait d'Avignon, que j'ai vu il y a six ans, commencent un peu à s'effacer et je ne pourrais affirmer que le détail de l'exécution soit absolument identique à celui du *Portrait de l'architecte.* Cependant je le vois encore dans son ensemble; et l'impression générale, quant au style et au faire, est la même. « C'est le portrait, grand comme nature et vu à mi-corps, dit M. Clément de Ris[2], d'une vieille religieuse, la *Marquise de Forbin.*

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. VII, p. 267.
2. *Musées de province.*

Elle se présente de face, les mains croisées sur la poitrine, la tête couverte d'une capeline noire pareille à la robe. Ce n'est pas l'attrait qui distingue cette figure, *mais la façon franche, austère et un peu brutale dont elle est rendue.* L'artiste n'a pas tenté d'esquiver les difficultés : il s'est mis en présence de son modèle, et l'a peint tel qu'il était, *dans sa sévère vérité, sans subterfuge et sans idéal.* La couleur n'a ni éclat ni rayonnement, elle est terne et dure, mais *solide et nullement désharmonieuse.* Je la comparerais à celle de Philippe de Champagne dans ses portraits jansénistes, avec la vigueur de touche en plus. C'est donc un portrait fort remarquable et qui reste gravé dans la mémoire. » — M. Paul Mantz écrivait aussi, à propos de ce portrait, dans une lettre adressée à M. Champfleury[1] : « Vous pouvez hardiment signaler le portrait de cette vieille religieuse comme une des meilleures peintures de Le Nain. C'est une œuvre grave, austère, *un peu triste. Les chairs sont blanches, les vêtements noirs,* et Le Nain a tiré tout le parti possible de ce contraste. Au milieu de cette face pâle, *les yeux ont beaucoup de vie et d'accent,* etc... » J'ai souligné avec intention les mots descriptifs, car ils peuvent tous s'appliquer au *Portrait de l'architecte.* Dans celui-ci, comme dans ces trois œuvres authentiques et superbes d'un des Le Nain, l'austérité des figures, une sorte de mélancolie native, la solidité de la touche, forment le trait caractéristique. Mais encore une fois je ne donne cette supposition que comme point de départ à une recherche plus attentive qui viendrait la détruire ou la corroborer. On pourrait peut-être aussi, et en tenant compte du caractère méridional de la figure, chercher parmi les grands portraitistes inconnus du Midi, Faudran ou Laurent Fauchier par exemple, même le Brugeois Finsonius, quoiqu'il soit un peu ancien. Ce qu'il importe avant tout de dire, c'est que le portrait du musée de Lille est, dans son genre, une des belles choses de l'art français.

Du même temps que le *Portrait de l'architecte,* il y a de Valentin, élève de Simon Vouet et ami de Poussin qu'il connut à Rome, deux bons tableaux, dont l'un, *Soldats jouant aux dés la tunique du Christ,* est dans sa façon habituelle et enfumée. L'autre, *Jésus insulté par des soldats,* a toute la franchise d'un tableau espagnol, dans les tons gris de fer. C'est une peinture très-déterminée, absolument réaliste. Les parties qui n'ont point été retouchées, comme les deux soldats à droite et à gauche du Christ, sont d'une excellente vérité. Il est vraiment dommage qu'un aussi vaillant peintre ait quitté la France pour l'Italie, où il s'est sottement épris du Caravage. Quelquefois le tempérament gaulois reparaît

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. VII, p. 325.

et il a des accents superbes. Relativement au nom qu'il convient de donner à Valentin je ne puis admettre, comme M. Reynart, que son nom de famille soit Jean Boullongne. L'argumentation de M. Anatole d'Auvergne, auteur de la découverte, a été complétement réfutée par une note de M. de Montaiglon dans l'*Abecedario* de Mariette.

Philippe de Champagne, le peintre de Port-Royal, doit être, à mon sens, rangé dans l'école française, malgré l'habitude contraire. Premier recteur de l'Académie française de peinture, il est naturalisé et par son séjour en France, où il est mort en 1674, et par la nature même de son talent. L'*Annonciation*, n° 81, que l'on a fort à tort voulu attribuer à Mignard, est bien de Champagne. Le bleu de la robe de la Vierge, que l'on pourrait appeler le bleu de Champagne, bleu cru, vif, clair, qui lui est spécial, équivaut à une signature. D'ailleurs, ce grand tableau, plus libre et plus flamand que de coutume, ne peut avoir été fait que bien avant Port-Royal. L'*Adoration*, n° 82, est de lui pour la même raison. Le *Bon Pasteur*, n'était sa tunique plus que bleue, insensée de ton, serait une belle figure bien dessinée et bien inventée. Du même temps je trouve une *Adoration des rois* de Claude Vignon (?), peintre tourangeau ; un *Hercule et Cacus* de Lebrun, trop haut placé ; et une charmante *Vue de la campagne de Rome* par Gaspard Dughuet, d'une touche plus relevée et plus lumineuse que le tableau du Louvre. Les plans sont larges et heureusement traités ; mais je doute fort, ou plutôt je nie que les personnages et le troupeau soient de Poussin.

Le *Moïse sauvé des eaux*, porté comme une ancienne copie de Poussin, a toutes les qualités d'un original. Il est au moins aussi beau que celui du Louvre, n° 417, presque identique de taille, de composition, de couleur et de façon, mieux conservé et d'un ton plus proche du grand peintre. Si l'on ne savait positivement que celui de Paris vient de la collection de Louis XIV, après avoir été dans les nouveaux appartements du château de Meudon, je n'hésiterais pas à voir l'original dans le tableau de Lille. D'un autre côté, Poussin a peint au moins quatre fois le sujet du Moïse sauvé, sujet qui lui fut d'abord demandé par le banquier Pointel lors de son passage à Rome, puis par un sieur Reynon, négociant à Lyon. Cette dernière composition passa ensuite dans le cabinet du marquis de Seignelay, un fin collectionneur. Il règne la plus grande obscurité sur ces répétitions, sur leurs différences et sur leurs vicissitudes. Il n'y aurait rien d'impossible à ce que pour Reynon, simple commerçant, Poussin ne se soit copié lui-même et que cette copie de la main du maître, par une filière que j'ignore, mais qu'il serait peut-être facile de retrouver, ne soit venue à Lille, où elle était déjà en 1795. En

fait, c'est une bonne peinture, digne de Poussin. Depuis que ces lignes ont été écrites, le musée de Lille a acquis, et je ne saurais trop l'en féliciter, une ravissante esquisse de Poussin pour cet incomparable plafond, maintenant au Louvre, où il peignit *le Temps enlevant la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde.* Il y a entre la pensée primitive et la pensée définitive de nombreuses différences ; ainsi la Vérité est retournée, l'Ignorance dans la première occupe la place de la Discorde, et la composition est plus allongée en hauteur. Cette précieuse étude montre que Poussin se critiquait lui-même et se modifiait de la façon la plus admirable.

Le *Jésus guérissant les malades* et la *Résurrection de Lazare* sont les deux répétitions que Louis XIV commanda à Jouvenet pour les Gobelins des deux tableaux du Louvre. Le premier avait été fait pour le chœur de l'église des Chartreux de Paris, le second fut exposé au Salon de 1704. Le *Jésus-Christ donnant les clefs du Paradis à saint Pierre* est un spécimen assez important, surtout par la taille, du talent facile de Charles de Lafosse, élève de Lebrun ; mais les têtes sont vulgaires, le ciel occupe une trop grande place. Je préfère Lafosse dans ses tableaux de moyenne dimension.

Un autre élève de Lebrun, peintre provincial et local, Arnould de Vuez [1], a inondé la ville de ses œuvres. Le plus grand nombre se trouve maintenant au musée, et le couvent des Récollets en a fourni une bonne part. Quelques-unes, comme le *Saint Bonaventure prêchant*, le meilleur et le plus romain de ses tableaux, sont loin d'être sans mérite. La femme assise à terre avec son enfant forme un groupe noble. Dans le *Saint Augustin distribuant sa fortune aux pauvres*, la jeune fille, en robe bleue, un peu étroite, qui descend les marches en comptant son argent, est une jolie figure. Mais au demeurant Arnould de Vuez n'est qu'un pasticheur habile, trop habile même, et qui a singulièrement abusé de son organisation de peintre, qui était excellente. Il est toujours à la suite de quelqu'un. Tantôt il se souvient de Poussin à travers Lebrun, comme dans le *Miracle opéré par saint Antoine de Padoue*, tantôt il s'italianise avec Romanelli, comme dans la *Sainte Cécile*, n° 272, ou devient presque Mignard, comme dans la *Vierge de douleur*, n° 275. Mais dans toutes ces transformations le vieux tempérament du machiniste flamand perce toujours. Il est à noter qu'on ne connaît aucun dessin de ce peintre infatigable.

Le célèbre auteur de la coupole du Val-de-Grâce est représenté au

1. Né à Hautpont, près Saint-Omer, en 1642 (?), mort à Lille en 1719 ou 1720.

musée de Lille par une *Vierge* de pacotille ; une *Figure allégorique de la Fortune*, bonne toile décorative dans un gracieux sentiment, d'une agréable couleur, point fade, faite pour un panneau d'appartement ; et par un curieux et très-précieux tableau de petite dimension, sur fond d'or, le *Jugement de Midas*. La scène, à trois personnages, a la simplicité d'un bas-relief. Au milieu d'un paysage en largeur, sévère, borné à l'horizon par des montagnes bleues, sculpturales comme celles du Latium, se détachant sur un ciel d'or sombre, au pied d'un arbre élégant au rare et noir feuillage, Apollon, assis et lauré, appuyé sur sa lyre et vu de dos, d'un geste plein d'une grâce antique, appelle sur Midas le Phrygien le châtiment bien connu des oreilles d'âne. Celui-ci, debout, drapé d'une robe rouge au ton puissant, désigne le dieu Pan comme vainqueur de la lutte. Le mouvement est sobre et plein de dignité ; le dessin des figures, très-plein, très-arrêté, est d'un style grave ; la couleur très-intense. Cela est digne de Poussin sans y ressembler. Ce panneau est bien de Mignard après son retour d'Italie en 1656, alors qu'il était encore impressionné par la grande école de Rome. Comme les deux peintures sur fond d'or du neveu de Champagne au Louvre, il a été fait pour une décoration d'appartement. Mais il ne provient pas, comme quelques-uns l'ont pensé, de la chambre de l'hôtel de Longueville que le duc d'Épernon avait commandée à Mignard en 1659 pour être peinte *à fresque* trois ans après son arrivée à Paris. Il était compris dans l'envoi du gouvernement en 1801.

Le *Christ entouré d'anges* de Sébastien Bourdon me semble être la partie supérieure d'un grand tableau qui aura été coupé. La couleur est d'un ton qui résiste à l'éloignement, l'agencement des lignes assez heureux. Le *Repos de Colporteurs* à l'entrée d'une caverne est un de ces tableaux rustiques comme il en a beaucoup peint, et avec succès dans son temps. Les personnages, insignifiants, ont poussé au noir ; mais il y a une échappée de paysage étonnante pour l'époque, avec deux arbres en silhouette et des blocs de nuages à la Decamps sur un ciel clair.

Le portrait du peintre de paysages Jean Forest est un admirable Largillière. Je n'en connais pas de plus beau. Il est de son meilleur temps, vers 1700, alors qu'il venait d'exécuter son chef-d'œuvre, le *Vœu des Échevins de Paris*, aujourd'hui à Saint-Étienne-du-Mont. Largillière, qui avait épousé la fille de cet homme original et fantasque, « se fit un plaisir, dit M. Blanc dans son *Histoire des Peintres*, de le peindre dans le bizarre costume qui lui était familier, d'autant plus qu'il devait être las d'avoir toujours devant les yeux les mêmes modèles, toujours des magistrats avec leurs perruques in-folio, et des bourgeois avec leurs perruques à boudin. Il représenta donc son beau-père en cheveux courts avec une

sorte de bonnet de margrave à fond de soie, et une hongreline doublée de fourrure. Assis sur les bras d'un fauteuil, la palette à la main, le sourcil en mouvement, l'œil mouillé, le portrait respire, il est vivant. » Drevet le père en a fait une fort belle estampe. J'ajouterai que le velours rouge amarante de la veste et le brocart d'or du gilet sont du plus beau faire[1]. Je ne cite que pour mémoire un joli carlin d'Oudry, signé et daté 1730, et deux vases de fleurs de Baptiste Monnoyer.

Au commencement du XVIIIe siècle la peinture d'histoire suit le grand roi; elle s'affaisse et devient caduque avec les Sébastien Le Clerc, les de Troy, les Restout. Le musée de Lille possède peut-être la meilleure toile de ce dernier, tableau d'autel, — *Jésus à Emmaüs,* — signé et daté 1735; et de son élève Wamps, peintre lillois, le grand *Jugement de Salomon.* Puis l'art se transforme, l'évolution vers la nature commence en France, d'abord insensible et sous le voile du caprice et de la fantaisie, avec l'illustre Watteau de Valenciennes. Mais le musée de Lille, pas plus qu'aucune autre collection du Nord, sauf la galerie d'Aremberg à Bruxelles, ne possède rien de lui; et je doute que cette regrettable lacune puisse jamais être comblée.

Chardin n'est représenté que par un *Singe antiquaire,* peu digne de lui; — François Boucher, le fécond et spirituel Boucher, par une petite pochade, savoureuse, petillante de verve et de couleur, achetée 5 francs sur les quais, il y a quelque vingt ans; — Maurice Quentin de Latour, si merveilleux portraitiste au Palais de justice de Saint-Quentin, par une étude au pastel, non terminée, dans des gris veloutés et fondus. Au revers se trouve l'inscription suivante : « Portrait de Mme Pélerin, sœur de Mme Lenoir, mère de Mme de Courmont; ce portrait est peint en pastel par M. Delatour, son ami »; — Fragonard, par une esquisse très-montée de ton et d'une rare désinvolture de pinceau. Quelques coups de brosse à la diable sur un frottis léger lui ont suffi pour interpréter à sa façon une *Adoration des bergers* de Rubens. — Passons rapidement sur un *Sacrifice d'Abraham* de Taraval, du dernier maniérisme; sur une *Marine* de Vernet datée de 1748, et sur un *Portrait de femme,* n° 458, qui peut être de Tocqué, pour arriver à deux peintres lillois peu connus, mais qui tiennent leur place dans le XVIIIe siècle : Donvé, élève et ami de Greuze[2], et François Watteau[3], dit Watteau de Lille, fils de Louis Watteau, neveu présumé d'Antoine.

1. Donné à la ville par M. Jules Brame, député du Nord.

2. Né à Saint-Amand (département du Nord) en 1736, mort à Lille le 15 février 1799.

3. Né à Valenciennes en 1758, mort à Lille en 1823.

J'ignore si Donvé a fait des compositions dans le genre de l'*Accordée de village* ou de la *Malédiction paternelle*, mais ses trois portraits du musée de Lille sont parmi les plus beaux du temps et bien supérieurs à tous ceux que je connais de Greuze. Le premier représente Sauvage, de Tournay, peintre de grisailles. Il est assis dans un fauteuil, les jambes croisées, la palette à la main, en culotte de satin blanc, le cou découvert et simplement vêtu d'un long gilet de même étoffe, à manches et jabot de dentelle. La figure est jeune, rasée de frais, pleine et souriante. Les yeux bleus, doux, ont un regard franc et direct. Les mains sont distinguées, les ongles polis et roses, les chairs blanches, et le satin est parfait de souplesse et de blancheur nacrée. Le tableau, entièrement fait dans le blanc, est une merveille de couleur. Dans le sentiment de l'époque, c'est un chef-d'œuvre, et un buriniste rompu à toutes les délicatesses de la ligne et du modelé dans la lumière calme, — M. Flameng par exemple, — en ferait une ravissante gravure. Dans les deux autres portraits, Donvé s'est peint lui-même. Dans l'un il a cherché à rendre par une vive ébauche l'effroi que le tonnerre, qui venait de tomber près de lui, avait laissé sur sa physionomie. Dans l'autre il s'est représenté en costume d'atelier, vêtu d'une jaquette noire, portant sur sa tête rasée une coiffure légère en batiste blanche. La main, vraie main de peintre, est preste et nerveuse; la figure fine, comme d'un acteur de comédie. L'exécution est moins brillante que celle du portrait de Sauvage et paraît plus ancienne.

Louis Watteau [1], le même qui a fait l'inventaire de 1795, est inférieur à son fils. Ses grands tableaux de l'église d'Avesnes, qui jouissent d'une certaine notoriété, sont de faibles compositions, dont le coloris assez harmonieux a seul quelque valeur. Cependant la *Vue de la ville de Lille prise du Dieu-de-Marcq*, n° 432, est un tableau animé et agréable, et le *Concert champêtre*, n° 438, serait un fort joli Lancret.

Mais François Watteau, dont les dessins sont plus connus que les peintures, — nous en trouverons au musée Wicart de fort piquants, — est bien autrement vif et spirituel. Il peint les scènes locales, les divertissements à la mode, les anecdotes du salon et de la ruelle. C'est un amuseur et l'un des plus jolis physionomistes de la Révolution avec Debucourt, qui est aussi vrai et peut-être moins artiste. Il a le pinceau leste et clair comme sa pensée. Le *Menuet* du Musée de Valenciennes est une charmante peinture de boudoir. La *Procession de Notre-Dame de la Treille* à Lille, signée *F. Watteau f. an IX*, et la *Foire de la Braderie*, datée de l'an VIII, le montrent peintre des fêtes publiques avec sa gaieté un peu gauloise et

1. Né à Valenciennes le 10 avril 1731, mort à Lille le 28 août 1798.

sa verve d'observateur. La *Fête au Colisée,* — célèbre guinguette près le Pont-de-Canteleu où se réunissait la fleur de la société lilloise, — n'est au contraire qu'un tableau de costumes, mais exquis : ces mêmes costumes à raies de couleurs, froncés, plissés, extravagants, que l'on retrouve dans les illustrations des *Liaisons dangereuses* et de la *Paysanne pervertie.* Quelle bonne fortune pour un aqua-fortiste ami de la recherche et de l'esprit ! Quel mets pour les délicats, quelle fête pour les dilettanti du *frou-frou!* Ah ! les jolies femmes avec leurs grands chapeaux *bonnettes* à falbalas et à fanfreluches, et les jolies toilettes tapageuses ! On était encore dans les premiers jours de la République, au court moment où l'on portait la cocarde avec les trois couleurs renversées. On avait la foi et l'espérance, l'avenir semblait encore sans nuages. C'était le dernier sourire du XVIIIe siècle, le temps où Debucourt faisait ses *Promenades au Palais-Royal,* le temps des Binet, des Mercier et des Borel. Quelle page pimpante, dans ce style Louis XVI dont ils avaient le secret, les frères de Goncourt auraient écrite sur cette *Fête au Colisée,* eux qui s'étaient épris de la plus belle passion pour les spécimens de cet art frivole et charmant, et si peu épargné par le temps que c'est fortune d'en rencontrer quelque épave !

Louis Boilly dans ses premières productions appartient aussi à ce premier art révolutionnaire. Son *Triomphe de Marat* est un tableau capital pour l'histoire du costume à cette époque, capital aussi pour l'histoire de la peinture en dehors de l'école davidienne, dont l'influence était déjà prépondérante.

Je transcris en son entier la note de M. Reynart au catalogue :

« C'est à cette époque que se place dans la vie de Boilly un épisode intéressant qui donna lieu à l'exécution d'un de ses tableaux les plus importants.

« Boilly, qui par la douceur et l'aménité de son caractère avait su s'attirer l'affection de tous les élèves de l'école de David, apprit par l'un d'eux (Girodet dit-on) qu'ayant été dénoncé par un de leurs *amis* comme Aristocrate, le comité de salut public avait décidé que son logement serait soumis à une visite domiciliaire; saisi de crainte à cette confidence, Boilly, pour éviter le coup qui menaçait sa tête, tenta de détourner, par un acte patriotique, les soupçons dont il était l'objet; il eut l'heureuse idée de reproduire sur la toile une scène dont le hasard l'avait rendu témoin le 24 avril 1793, quand Marat, sortant du tribunal révolutionnaire, avait été couronné et porté en triomphe par la populace qui encombrait la salle des Pas-Perdus du Palais de justice. Le peintre habile se mit sans retard à la besogne ; son incroyable facilité lui permit non-seule-

ment de composer et d'exécuter en peu de jours un beau dessin représentant cette scène, mais encore d'en ébaucher la peinture sur des feuilles volantes; et, lorsque la visite prévue eut lieu, les commissaires, frappés du patriotisme apparent d'un homme qui consacrait son talent à immortaliser le triomphe de *l'Ami du peuple*, firent un rapport favorable de ce qu'ils avaient vu, et l'artiste fut laissé en liberté.

« Les feuilles éparses sur lesquelles le tableau avait été peint furent religieusement recueillies par l'un de ses fils, Julien-Léopold Boilly, puis elles furent marouflées sur toile et formèrent le tableau qu'acquit le musée de Lille. »

La scène se passe dans cette salle des Pas-Perdus, chef-d'œuvre de Jacques Debrosses, que les incendiaires de la Commune, dans leur rage impitoyable et idiote, viennent de détruire et d'enlever à la France, à l'art, à l'histoire. Au fond, à droite, s'ouvre la porte vitrée du tribunal révolutionnaire qu'indique une inscription grossièrement tracée, comme toutes celles qui s'improvisent à ces heures de tourmente et de brusques changements; au-dessus, la figure de la Loi en bas-relief; Marat vient de sortir de cette salle célèbre, autrefois la Grand'chambre, également incendiée, qui, après avoir vu siéger la plus noble des magistratures, a entendu les accents passionnés et suprêmes des Girondins, les fières paroles de Charlotte Corday et de Mme Roland, les sanglots de la Du Barry.

Le peuple qui se presse sous ces voûtes sonores acclame Marat qui vient d'être acquitté, par le tribunal, de l'accusation portée contre lui par la Convention et le porte en triomphe après l'avoir couronné de chêne. Boilly a voulu flatter et Marat et le peuple : il a supprimé le côté ignoble et tumultueux de la scène. C'est de l'histoire épurée, expurgée, si je puis dire. Mais le cadre, le caractère des physionomies, le mouvement général et surtout le détail des costumes sont d'un homme qui a été témoin, d'un homme qui a le don aiguisé de l'observation rapide et le souci habituel du rendu. Pour les costumes au temps de la Terreur, le tableau du *Triomphe de Marat* est d'une vérité en quelque sorte photographique et l'un des documents les plus importants que nous possédions.

L'architecture devait avoir plus d'importance dans le tableau qui, sans être complétement fini, est déjà plus qu'une esquisse. Les groupes du premier plan sont minutieusement achevés et les figures ont toutes la saveur de portraits pris sur le vif. Il y en a cinq ou six entre toutes qui ont un charme de vérité indicible. Quelle jolie surprise de couleur dans cette femme du peuple dont la fraîcheur est avivée par un gai rayon de soleil, si badaude et si naturelle avec son marmot dans les bras, qui bat des mains! Quelle bonne et bruyante jovialité dans le Marseillais avec



CONCERT CHAMPÊTRE, PAR LOUIS WATTEAU.

(Musée de Lille.)

son vaste tromblon à bords retroussés, ses favoris en côtelettes et son immense redingote! Comment dépeindre le grand jeune homme blond à gilet rouge, tout au premier plan, qui agite son tricorne; et ce groupe, plus exquis encore, des deux femmes et du bel adolescent en bonnet phrygien avec son énorme cravate blanche, son gilet à grands revers et son habit à taille courte? L'une, vue de dos, une élégante de la bourgeoisie, une curieuse de la nouveauté, sous un chapeau vert monumental, à gros bouffants de rubans, porte une ceinture rose tendre sur une robe de soie gris de fer; l'autre, sa confidente, son amie, dans le costume traditionnel de Charlotte Corday, vue de profil, en bonnet blanc de tulle et de mousseline, en corsage de toile et jupe chatoyante gorge-de-pigeon, lui donne le bras : deux vraies Parisiennes qui passaient par là et qui ont voulu jouir d'un spectacle. Ces deux figures ont, du reste, été reproduites. Voilà qui est bien l'œuvre d'un maître dessinateur, rompu à toutes les difficultés, mais ici peintre plus harmoniste que coloriste, car il est resté dans les gris tendres et assourdis qui forment le fond le plus propre à faire valoir quelques notes vives, comme le chapeau de soie vert, la robe gorge-de-pigeon, le bonnet phrygien, le gilet rouge.

Quelque chose de plus important encore que le *Triomphe de Marat* et de supérieur comme art, que le Louvre devait acquérir coûte que coûte, et il le pouvait à un prix minime, mais dont on n'a pas voulu sous prétexte que le musée était déjà assez encombré de peintures françaises, est la suite des vingt-huit portraits d'artistes, à l'huile, exécutés par Boilly, comme études d'après nature pour le tableau représentant l'*Intérieur de l'atelier d'Isabey*, aujourd'hui dans la famille Séguin. Toutes ces figures étudiées avec la pose qu'elles devaient avoir dans la composition sont dans la proportion moyenne de 30 centimètres.

Dans le simple tableau de genre, comme l'*Arrivée d'une diligence*, le seul que possède le Louvre, Boilly n'est qu'un spirituel observateur, un petit peintre adroit, sans prétention et un peu sec, dans son faire porcelainé et luisant; dans le *Triomphe de Marat*, sa manière s'agrandit, son style s'étoffe et profite de David et de sa science profonde du dessin, tout en restant en dehors de l'école; enfin dans ses portraits, surtout dans cette suite d'études du musée de Lille, sa touche se fond et s'affermit tout en restant aussi serrée, aussi précise; sa couleur s'échauffe, s'émaille des nuances les plus rares sans rien perdre de sa netteté originelle; il devient un des maîtres du genre, un vrai peintre, et j'en connais peu qui aient sa valeur, même au milieu de cette école française où l'on a toujours eu le don du portrait. En ceci je ne puis mieux le comparer qu'à Ingres, dont il avait et les procédés matériels, avec plus de chaleur et de verve,

et l'aptitude extraordinaire à saisir tout à la fois la ressemblance extérieure et la ressemblance morale. Mais Boilly n'idéalisait pas ; ce que son œil voyait, son pinceau le rendait d'une façon presque inconsciente et mathématique.

Je n'ai pas besoin de faire ressortir l'intérêt historique et l'intérêt d'art qui s'attachent à cette suite, qui est bien ce que nous avons de plus authentique et de plus vrai sur la physionomie de quelques-unes des célébrités artistiques de l'Empire. Je suppose qu'ils ont été exécutés à la fin du règne de Napoléon. Toutes les têtes sont extrêmement poussées; mais il n'y a d'achevé dans chaque figure que ce qui devait paraître dans le tableau. Elles sont éclairées avec le jour factice et perpendiculaire de l'atelier, ce qui donne les effets de pénombre et de modelé, les frisements de lumière, les réveils de couleur les plus piquants, les plus imprévus, les plus variés, et se détachent sur un léger fond de frottis, sorte de dessous préparatoire d'un gris-vert sale vraiment admirable. Elles ont été très-heureusement réunies dans un long cadre d'or mat à compartiments d'un effet discret et excellent.

Voici la désignation de chacun de ces petits bijoux dans l'ordre du catalogue :

N° 1. *Van Dael,* peintre de fleurs. En pied, de profil en clair-obscur. La tête ressemble à celle de Coquelin, avec sa causticité. Superbe.

N° 2. *Houdon,* sculpteur. En pied dans une grande robe de chambre grise, en cravate rose, modelant un buste. Figure insignifiante et sans accent. Aussi beau que le précédent et que le suivant.

N° 3. *Chaudet,* sculpteur. Assis et les jambes croisées, dans une pose de marquis de l'ancien régime.

N° 4. *Duplessis-Bertaux,* dessinateur et graveur. Coiffure poudrée à retroussis. Visage épanoui et bon enfant.

N° 5. *Hoffmann,* homme de lettres et critique d'art dans le *Journal de l'Empire,* aujourd'hui des *Débats*. Maigre, poudré, à cheveux longs aplatis. Figure consciencieuse et austère.

N° 6. *Redouté,* peintre de fleurs. Cheveux ras. Tête fatiguée et d'une distinction mélancolique. Une vraie perle.

N° 7. *Bourgeois,* peintre, dessinateur et lithographe. S'enlevant de la pénombre transparente. Profil aquilin et pâle, yeux gris, cheveux longs à la chien. Exquis.

N° 8. *Demarne,* peintre et graveur. Chevelure séparée dans le milieu.

N° 9. *Thibaut,* architecte. Même coiffure que Bourgeois.

N° 10. *Swebach,* peintre de genre. Figure osseuse et longue, physionomie sèche et peu sympathique. Grand chapeau en arrière. Longs cheveux noirs sur les épaules. Comme peinture, le plus étonnant de tous.

N° 11. *Lemot,* sculpteur. De la plus adorable finesse; dans l'ombre et en profil perdu. Cheveux courts.

Nos 12, 13 et 14, groupés dans le même cadre : *Serangeli,* peintre d'histoire. Vu jusqu'aux genoux, maigre, la main dans la poche, cheveux courts. — *Isabey,* peintre d'histoire et de miniature. En habit rouge vif anglais, cheveux noirs. — *Taunay,* peintre d'histoire et de paysage. Ses longs cheveux poudrés lui donnant un air Louis XVI; charmant, du reste, comme les deux autres. Isabey et Taunay, penchés vers Serangeli.

N° 15. *Percier,* architecte. Bien joli dans la mi-ombre. Debout et de profil, maigre, regarde un plan qu'il tient des deux mains. En habit boutonné et colleté haut. Porte une perruque à queue et un tricorne noir à cocarde, posé en travers, ce qui lui donne un faux air du Premier Consul. Tenue d'un homme qui est resté attaché aux *immortels principes.*

N° 16. *Talma,* le grand acteur tragique. Tête en l'air, mélodramatique.

N° 17. *Drolling,* peintre de genre. Cheveux gris à la chien, gilet rouge fermé. Délicieuse miniature. Note de couleur vive.

N° 18. *Corbet,* sculpteur. Cravaté haut, habit gris, gilet blanc. Tête fine, cheveux demi-poudrés. De la plus grande élégance.

N° 19. *Meynier,* peintre d'histoire. Portant la raie au milieu.

N° 20. *Fontaine,* architecte. Déjà chauve. Tête bien connue du reste dans sa cravate noire.

N° 21. *Blot,* graveur. Poudré et à la chien.

N° 22. *Bidault,* peintre de paysages. Longs cheveux demi-plats.

N° 23. *Boilly,* peintre d'histoire et de genre. Visage délicat, mèches courtes.

N° 24. *Chenard,* chanteur d'opéra-comique. En chapeau. Cheveux courts.

N° 25. *Gérard,* peintre d'histoire. Assis, regardant le chevalet, en noir, menton dans la cravate, grand nez, l'air distingué et encore jeune. Le plus vrai portrait de Gérard à cet âge. Dans une gamme chaude et sombre; faire d'ébauche.

N° 26. *Girodet-Trioson,* peintre d'histoire. Assis, l'air sec, la figure encore révolutionnaire.

Nos 27 et 28 ensemble. *Lethière* et *Carle Vernet,* causant tous deux debout. Lethière de face, très-grand sur un fond clair, tête forte et frisée, drapé dans un grand manteau brun-rouge; théâtral avec sa figure romaine. Carle Vernet, au contraire, un peu maquignon, en habit jaune-verdâtre boutonné, basques carrées, en culotte de peau blanche et en bottes à revers, la canne-cravache à la main, maigre et le jarret tendu, avec quelque chose de crâne et de sans façon. Ces deux figures, très-finies, forment tableau. C'est la merveille de la suite.

Tous les visages sont rasés de frais suivant la mode du temps. Meissonier, qui les a vus, déclarait qu'il ne connaissait rien qui l'ait aussi vivement surpris et attaché. Lui, dessinateur si consommé, y trouvait à apprendre et s'avouait vaincu. Cette suite est du même intérêt historique que l'exquis tableau de Heim, *le Roi Charles X distribuant des récompenses aux artistes,* mais plus remarquable au point de vue du métier et de la couleur.

Cette suite se complète par deux dessins : l'un, première pensée du tableau, mais plus simple; l'autre, avec moins de personnages que dans



LETHIÈRE ET CARLE VERNET, PAR BOILLY.

(Musée de Lille.)

la composition définitive, mais déjà avec le groupe de droite et très-heureusement agencé; et un petit portrait du peintre par lui-même, gris, monochrome, parfait. Il faut y ajouter un portrait de grandeur naturelle et assis, en petite veste de velours bleu, de M. Jules Boilly, peintre et lithographe, fils de Louis Boilly, très-joli, traité pour les étoffes et les accessoires, comme les premiers portraits d'Ingres. Ces deux dessins et ces deux portraits sont un don de M. Jules Boilly. Il faut ajouter encore le petit portrait d'homme assis devant un bureau, les jambes croisées, tenant une tabatière de la main droite, en costume de la fin du XVIIIe siècle, la plus terminée de ses œuvres au musée, dans le faire du Marat, probablement antérieure; et un autre portrait d'homme en buste, nº 41. Le grand portrait de Louis Boilly âgé, par son fils, debout près d'une table à couleurs, taillant son crayon blanc, en redingote bleue fermée et gilet jaune, la figure dure et rouge, sous d'énormes lunettes, est fort curieux.

Ces portraits d'artistes nous ont entraînés dans le XIXe siècle. Revenons un peu en arrière. En 1781, Louis David, âgé de trente-trois ans, mettait la dernière main, à son retour de Rome à Paris, au grand tableau du *Belisaire demandant l'aumône,* qui le fit recevoir agréé à l'Académie de peinture, et qu'il avait exécuté comme pensionnaire de la Villa Médicis. Cette toile est une date dans la carrière de David et une date dans l'histoire de l'art français. C'est la première fois qu'il rompt ouvertement avec l'ancienne école, car la *Peste de Saint-Roch,* au Lazaret de Marseille, n'est encore qu'une œuvre incertaine et fortement imbue du style de Vien. Avec le *Bélisaire* il fait un pas décisif dans la restauration de la peinture de style; aussi le tableau eut-il un grand retentissement. On put prévoir quel rôle allait jouer son auteur. C'est la pierre angulaire de cette école davidienne, si prépondérante et si fortement constituée dans sa base, par la volonté toute-puissante de son chef illustre, que nous avons pu la voir, près d'un siècle après l'apparition du *Bélisaire,* renouvelée et transformée, jeter ses dernières lueurs encore vigoureuses avec M. Ingres et M. Schnetz. Peu après, David atteignit dans ses peintures républicaines, qui couronnent un siècle et en ouvrent un autre, dans les *Horaces,* le *Brutus,* le *Serment du Jeu de Paume,* la *Mort de Socrate,* le *Marat,* une hauteur qu'il n'a pas dépassée. Sept années seulement séparent le *Bélisaire* de la *Mort de Socrate,* son chef-d'œuvre. Du reste il attachait un grand intérêt à cette première composition, car il en fit faire, en 1784, une copie, — aujourd'hui au Louvre, — réduite, retouchée et signée par lui, avec quelques légères modifications, par Fabre et Girodet. Je préfère de beaucoup l'accent et l'ampleur de l'œuvre originale. Elle est signée : *L. David faciebat, anno 1781. Lutetiæ.* Tout le monde connaît

cette composition, simple, noble et bien romaine. Les fonds et l'architecture sont d'une grande solidité. Cela nous semble maintenant assez banal, mais à cette époque une composition comme le *Bélisaire* était une grande hardiesse et une grande nouveauté, plus même, un acte de courage. Le groupe du vieux Bélisaire aveugle, assis au pied du temple, et de l'enfant blond, rose et frais, tenant le casque, est une des belles inspirations de David. Les mains et les pieds sont dessinés de cette façon extraordinaire dont il avait le secret. La figure de la dame romaine qui fait l'aumône, largement drapée, est fort belle. La couleur est robuste, quoique terne; les fonds, le manteau de Bélisaire, sont excellents; mais la robe de la femme est d'un ton incertain, grisâtre, fort désagréable et qui rompt la tonalité sévère. — On en trouverait l'explication dans un passage des *Souvenirs historiques sur David*, par Alexandre Lenoir : « Une anecdote, dit-il, sur son tableau de Bélisaire va prouver la déférence qu'il avait pour les avis de Vien, son maître, que l'on se plaisait à appeler le *Nestor de la peinture*. David avait terminé le tableau de *Bélisaire*; peu satisfait en général de l'ouvrage, il ne pouvait se rendre compte, surtout, d'un défaut qui nuisait à l'ensemble du coloris. Incertain sur ce qu'il doit faire, il va trouver Vien, lui conte sa mésaventure et l'engage à venir dans son atelier. Il avait peint en rouge la draperie de la dame romaine qui fait l'aumône à Bélisaire. Vien lui dit : — Monsieur, vous avez fait un chef-d'œuvre, effacez seulement la draperie rouge, faites-la blanche et votre tableau sera parfait. — David, éclairé par ce conseil salutaire, substitue la couleur blanche à la couleur rouge et s'étonne lui-même de l'effet que produit la métamorphose. »

Le *Bélisaire* fut acheté par l'électeur de Trèves. Puis, ayant été pris pendant les premières guerres de la conquête, il servit à couvrir un caisson de transport. Un amateur l'acheta dans cet état, le fit restaurer et le revendit à Lucien Bonaparte. Il a été acquis par le musée de Lille en 1863.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)

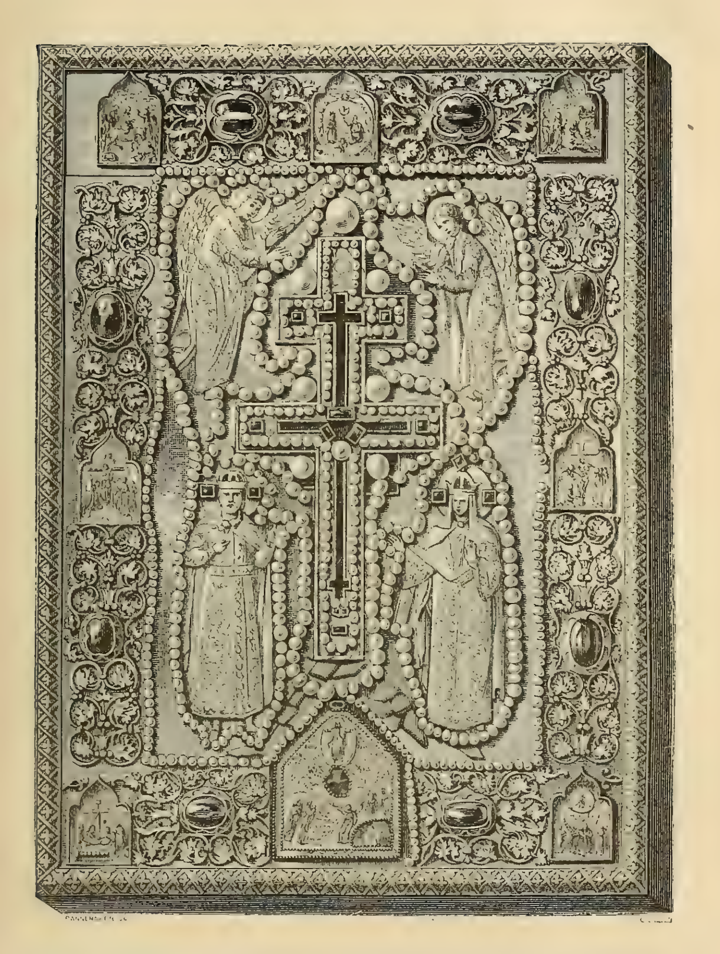


CURIOSITÉS ARTISTIQUES

DE LA RUSSIE

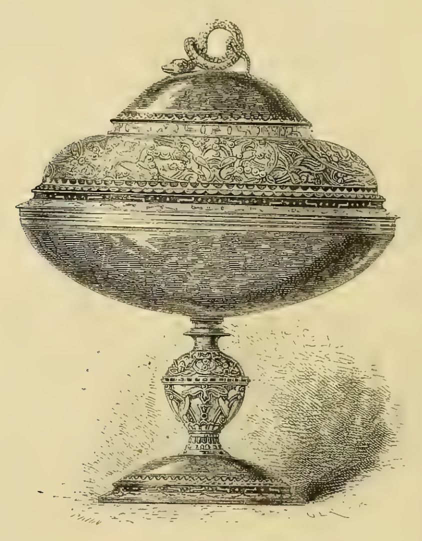


AR sa situation géographique, la Russie se trouve dans un contact perpétuel avec la civilisation de l'Orient et avec celle de l'Occident. Les anciennes colonies grecques de la mer Noire ont laissé quelques traces dans les provinces méridionales; néanmoins, pour ce qui concerne l'art et ses applications à l'industrie, c'est l'empire de Byzance qui doit être considéré comme le véritable initiateur de la Russie, et les traditions de la Grèce chrétienne y sont encore vivaces. A partir du XVe siècle l'orfévrerie prit une grande extension en Russie, en même temps que l'architecture s'y développait ; mais bien que les rapports avec l'Allemagne fussent de plus en plus fréquents, on ne voit pas que l'esprit germanique y ait exercé une grande influence, et l'art ogival notamment ne tient aucune place dans l'ornementation. C'est au moins ce qu'on peut voir par le magnifique ouvrage publié par ordre de l'empereur de Russie et qui a pour titre *Antiquités de la Russie*. Ce volumineux travail, qui peut-être consulté à la Bibliothèque, mais que l'on rencontrera difficilement ailleurs, renferme un grand nombre de chromolithographies exécutées avec le plus grand soin ; cependant, comme le texte est rédigé en langue russe, un Français peut rarement s'en servir. Heureusement M. Artamof lui a consacré un chapitre spécial dans son livre sur la Russie, et nous y avons eu recours pour les légendes dont on trouvera la traduction dans cette notice.



CASSETTE DE VLADIMIR II CONTENANT UN MORCEAU DE LA VRAIE CROIX.

Les objets relatifs au culte forment naturellement une grande part dans les trésors d'art de la Russie. Les reliques sont nombreuses dans les églises, et si nous n'avons pas à les examiner au point de vue historique et religieux, les monuments que la piété leur a consacrés méritent notre attention. Partout où il y a un morceau de la vraie croix, on peut être certain qu'il est enchâssé dans une œuvre d'art. Celui que possède la Russie est un présent de Constantin Monomaque, à l'occasion du sacre



COUPE EN JASPE.

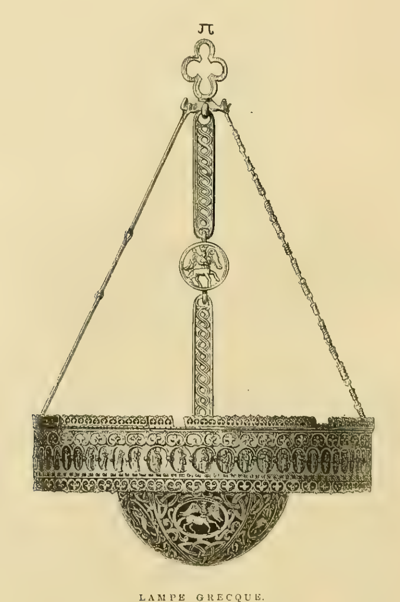
de Vladimir II. Les portraits de Constantin et de sa mère sont ici représentés au pied de la Croix, au milieu des enroulements de perles qui viennent aussi encadrer les deux anges du haut. Des petits sujets pieux sont mêlés à l'ornementation qui décore la cassette. La légende qui l'accompagne porte ces mots : « Dans cette cassette se trouve la croix du sacré et vivifiant bois, sur lequel fut crucifié le Christ-Dieu. Et cette sainte croix, construite du bois vivifiant et très-vrai, fut envoyée, de Constantinople à Kief, au grand prince Vladimir Monomaque, par Constantin, également appelé Monomaque, avec le bonnet, le diadème et le gobelet



CIBOIRE DU XVe SIÈCLE.

de cornaline dont quelquefois faisait usage Auguste, césar romain. »

La lumière qui doit éclairer le sanctuaire a eu dans tous les temps une grande importance pour le culte. Les lampadaires antiques et les candélabres de nos cathédrales ont produit des chefs-d'œuvre dans l'art métallurgique. Les églises russes, sont comme les mosquées de l'Orient, ornées de lampes suspendues, où le travail de l'orfévrerie est poussé à



LAMPE GRECQUE.

un haut degré de perfection, ainsi que l'on peut le voir dans la lampe grecque représentée ici.

Parmi les objets d'orfévrerie religieuse, nous devons signaler un ciboire surmonté du dôme en forme d'oignon, qui est un des traits caractéristiques du style russe. La date de cette pièce est connue par une inscription ainsi conçue : « L'an 1486, a été construite cette Jérusalem par ordre du grand prince, vrai croyant et adorateur du Christ, Iván Vassilievitch, hospodar de toute la Russie, la vingt-cinquième année de son hospodorat, pour l'église de l'Assomption de la très-pure Vierge, et pour le tombeau du thaumaturge Pierre de Moscou. »



ENCENSOIR DU XVI[e] SIÈCLE.

Le dôme russe se retrouve, bien qu'avec une forme moins caractérisée, dans un admirable encensoir qui porte l'inscription suivante : « Cet encensoir a été fait par ordre de la vraie croyante, grande souveraine, tzarine et grande princesse Irène, en religion nonne Alexandra, pour honorer la mémoire du grand souverain, tzar et grand prince Théodore Ivanovitch, en son tombeau royal en 1598. »

En Russie comme partout, l'orfévrerie et le mobilier sont un reflet de l'architecture et les formes décoratives de ces belles pièces se retrouvent sur les monuments. Dans l'encensoir que nous représentons, on peut voir en effet de petites fenêtres cintrées dont la forme et l'orne-



MITRE DE JOB.

mentation se rattachent au style byzantin comme toutes les productions de l'art russe. Les calices, les coupes, les vases sacrés offrent aussi ce caractère, quoique le système décoratif y soit souvent modifié par des influences arabes ou persanes.

Le costume du clergé présente aussi plusieurs particularités intéressantes, particulièrement dans la forme des mitres ; ainsi celle de Job, premier patriarche de Russie, ressemble complétement à un bonnet. Sur une petite plaque d'argent, on lit ces mots : « L'an 1558, le 21 septembre, ce bonnet a été fait sur l'ordre de Job, patriarche de Moscou et de toute la Russie. » Cette mitre, qui est en damas bleu et bordée d'hermine, est décorée sur le devant d'une figure du Christ accompagnée de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, de saint Pierre et de saint Paul. Sur le haut du bonnet est une image brodée en fil d'or et entourée de perles fines, qui représente l'apparition miraculeuse de la Vierge. D'autres mitres présen-

tent une forme différente. Ainsi celle qui est appelée *mitre de Constantinople* est conique et surmontée d'une croix. La mitre de Nikon, dite *grande couronne,* a la forme d'un diadème et va en s'évasant vers le haut : elle est surtout remarquable par les pierreries qui la décorent et a été fabriquée en 1655.

Les patriarches portaient aussi, suspendu à leur cou par une petite chaîne, un bijou extrêmement intéressant, la *panagia,* dont la représentation sert de cul-de-lampe à cette notice. L'image de la Vierge, gravée sur une agate et entourée de perles fines, figure sur ce bijou, qui a appartenu au patriarche Philarète Romanof, père du premier tzar de la dynastie régnante.

X.....

(La suite prochainement.)



NICOLETO DE MODÈNE

NIELLEUR



Nicoleto de Modène fut-il peintre ou sculpteur? Question à laquelle il serait difficile de répondre avec certitude. Vedriani, le plus ancien auteur qui ait parlé de lui, le loue comme graveur et peintre habile en perspective; mais son dire pourrait bien n'avoir d'autre base que son œuvre gravé, et l'étude attentive de cet œuvre trahit plutôt un sculpteur qu'un peintre. Dans aucune de ses pièces on ne retrouve en effet l'art de la composition, la science du mouvement, qui distinguent les artistes habitués à manier le pinceau, et presque toutes offrent des figures isolées dans une position sculpturale. Mais s'il est permis d'hésiter entre ces deux opinions, on peut affirmer en revanche, sans trop de témérité, que Nicoleto travailla, comme tant d'autres artistes illustres, dans l'officine d'un orfévre. C'est du moins ce que semblent prouver quelques épreuves de nielles qui portent sa marque ou qui, par l'analogie du style et du travail, doivent lui être attribuées.

Les sept pièces que nous décrivons sous son nom ne sont pas toutes à proprement parler des nielles, c'est-à-dire des épreuves obtenues d'une planche destinée à être niellée. Dans plusieurs, les personnages agissent de la main droite, les inscriptions sont écrites dans le vrai sens et l'on n'y remarque point de places réservées pour les clous. Ces plaques n'ont donc pas été creusées pour recevoir l'émail, mais pour fournir quelques épreuves. Cependant les dimensions de ces pièces, la nature du métal employé, le goût du travail et de la composition, sont tellement conformes aux vrais nielles, que nous croyons devoir suivre la classification de nos prédécesseurs, en rangeant parmi les nielles ces pièces qui montrent d'ailleurs que Nicoleto sait parfaitement les habitudes et les besoins des

orfévres. Le caractère de ces pièces et leur rareté extrême — car on n'en connaît qu'un ou deux, ou trois exemplaires au plus — autoriseraient presque à croire que ces petites planches ont été faites pour être reproduites sous les yeux mêmes de Nicoleto par des nielleurs qu'il dirigeait et non pour être vendues, comme les autres pièces de son œuvre, à des artistes de corporations différentes qui, suivant leur état ou leurs commandes, les sculptaient ou les gravaient indifféremment dans le bronze, l'argent, l'ivoire et le bois, ou les peignaient sur des vases de faïence ou des plaques de verre,

Nº 1. — LE TIREUR D'ÉPINE.

(Haut., 54 mill.; larg., 30 mill.)

Bartsch, nº 67.

Un homme nu, assis sur une souche, est représenté de profil, le corps tourné vers la droite. Il tient de ses deux mains son pied droit posé sur le genou gauche. Derrière



ce personnage est un arbre à une branche duquel est suspendue une tablette contenant les mots : TENPVS NO SE et une petite branche de laurier.

Cette figure a été dessinée d'après un bronze antique du Capitole qui a fort préoccupé tous les artistes de la Renaissance. Au Louvre nous en possédons une belle reproduction en bronze ; dans les collections privées on la rencontre sous la forme de statuette et Marc-Antoine en fait le motif d'une de ses estampes.

Cette statuette représente un jeune athlète vainqueur aux courses du stade. On sait que dans les jeux publics de la Grèce des enfants d'un âge assez tendre exécutaient entre eux des courses à pied et que l'usage était d'élever une statue aux vainqueurs.

N° 2. — MARS.

(Haut., 34 mill.; larg., 30 mill.)

Bartsch, t. XIII, p. 291, n° 66. — Duchesne, n° 272. — Alvin, n° 9.

Mars, le corps vêtu d'un manteau qui ne couvre que son dos, la tête armée d'un casque, les pieds chaussés de cothurnes, s'avance vers la droite, une haste chargée d'un trophée sur l'épaule gauche. La figure s'enlève en clair sur un fond noir entre deux colonnes brisées au bas desquelles gisent des armes défensives. Sur le piédestal de la colonne qui est à gauche on lit : DIVO MARTI.

Bartsch a probablement décrit cette pièce d'après une épreuve du cabinet de Vienne, et Duchesne ne dit pas où il l'a vue. Le cabinet de Bruxelles en conserve une épreuve dont M. Alvin nous a donné la description dans son ouvrage sur les nielles de la bibliothèque royale de Belgique, n° 9.

Ce nielle, composé dans la donnée de Nicoleto, doit lui être attribué, croyons-nous, bien qu'il ne porte pas sa marque. Le style du personnage, le goût des accessoires, autorisent cette opinion que motive encore une particularité sérieuse : cette pièce a été dessinée d'après une médaille de l'empereur Aurélien et on sait que Nicoleto a beaucoup étudié les monuments antiques et particulièrement les médailles, comme on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur sa figure de la Paix, n° 68, qu'il a gravée d'après une médaille d'Auguste[1].

N° 3. — FEMME AVEC UNE ÉPÉE ET UNE POMME.

Bartsch, n° 68. — Duchesne, n° 315.

Jeune femme habillée à la romaine, vue de profil et tournée vers la droite. Elle tient une boule de la main gauche et de l'autre une épée avec laquelle elle semble porter un coup. Le long du bord gauche de l'estampe s'élève un arbre.

Cette pièce, que nous n'avons jamais eu l'occasion de voir, doit être, dit Duchesne, la copie d'un nielle de Peregrini décrit sous le n° 314.

N° 4. — MERCURE.

(Haut., 55 mill.; larg., 35 mill.)

Brulliot (*Dictionnaire*, 2e partie, n° 2899). — Passavant, n° 91.

Vainqueur d'Argus, Mercure tient une flûte de sa main droite levée et de sa main gauche un caducée, ses pieds sont munis d'ailes et sa tête est couverte d'un casque également ailé.

A gauche le nom de MERCVRIO est gravé sur un piédestal. Sur le devant, des tronçons de colonnes, des pierres arrachées à des monuments, et sur l'une d'elles on remarque les lettres N. O (opus Nicoleti) séparées par un vase. (Paris.)

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 261.

Cette pièce est la copie en contre-partie de l'estampe décrite sous le n° 43 [1]. Mais en se recopiant Nicoleto a considérablement amélioré sa composition. L'accoutrement ridicule dont il avait primitivement affublé son Mercure a disparu; le dieu, dans le nielle, montre à nu son corps dessiné avec une rare perfection. La tête, également très-modifiée, étonne par son caractère et la justesse des indications. Ce nielle est le chef-d'œuvre de Nicoleto.

N° 5. — DAVID.

Duchesne, n° 16.

David, entièrement nu, la tête couverte d'un casque ailé, tient une fronde de la main droite; son bras gauche est étendu et porte la tête de Goliath, dont le corps est à terre. Dans le fond est une arcade près de laquelle sont placés l'épée et le bouclier de Goliath; sur le devant est une colonne tronquée : la plinthe est ornée d'un cartouche blanc sur lequel devait être une marque, probablement celle de Nicoleto Rosex, à qui Duchesne croit devoir attribuer cette pièce. (Paris.)

N° 6. — DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH.

Bartsch, n° 1. — Ottley, p. 534. — Passavant, n° 1.

Le jeune David est debout au milieu de l'estampe, tenant la fronde de la main droite et de l'autre la tête de Goliath, dont le corps est étendu à terre et sur lequel il a posé son pied gauche. Au haut d'une colonne qui se voit dans le fond à gauche on lit : DAVID, et un peu plus haut les lettres N O séparées par un vase.

Cette pièce est traitée comme un nielle et a été enregistrée comme telle par Duchesne, sous le n° 15 de son catalogue. Cependant le nom et les lettres n'y sont pas gravés à rebours.

N° 7. — ARABESQUES AU MASCARON.

(Haut., 23 mill.; larg., 55 mill.)

Deux enfants assis sur des dauphins dont la queue se termine par des enroulements maintiennent, chacun de leur main gauche, un masque appuyé contre leurs jambes, tandis que leur main droite pose sur un vase soutenu par un mascaron qui occupe le centre de la composition. De chaque côté le trait carré coupe la moitié d'un écusson dans lequel se trouvent, à gauche la lettre N, à droite la lettre O. (Nicoleti opus.)

L'épreuve du cabinet Brisard, d'après laquelle Duchesne avait décrit cette pièce dans son *Voyage d'un iconophile*, p. 327, a été depuis acquise par le cabinet de Bruxelles qui posséderait les quatre seules épreuves connues de ce nielle, si un échange n'en avait point fait passer une dans le cabinet de Paris. M. Alvin, en décrivant cette pièce dans sa notice des nielles de la bibliothèque royale de Belgique, signale « une épreuve présentant une particularité intéressante qui en fait un état distinct, c'est que le fond est presque tout blanc. Le tirage de cette épreuve, ajoute-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 252.

t-il, paraît donc avoir été opéré avant que les parties du fond, destinées à être recouvertes par le nielle, eussent été entièrement évidées par le burin. C'est du moins l'explication qui se présente naturellement; mais en comparant cette épreuve à celle de Brisard, la dernière paraît d'un état antérieur : on n'y trouve pas plusieurs travaux qu'on voit sur celles récemment découvertes, et pourtant le fond de l'épreuve de Brisard est entièrement couvert de tailles et évidé. Peut-être la particularité signalée plus haut ne provient-elle que de l'imperfection des procédés employés pour le tirage ».

A qui est familier avec la connaissance des gravures primitives de l'école italienne il est facile d'expliquer les différences que M. Alvin a pu remarquer entre l'épreuve de la collection Brisard et celle du cabinet Sestich. Les premières planches italiennes faites d'argent ou d'un métal qui en rapprochait autant que possible, pour ne point présenter de difficultés matérielles aux artistes habitués à la fabrication des nielles, résistèrent peu aux tirages et s'usèrent avec une rapidité excessive. Après fort peu d'épreuves fournies, elles ne donnaient plus que des exemplaires très-imparfaits dans lesquels les contre-tailles sont en voie de disparaître ou en ont disparu entièrement. C'est ce qu'on peut observer au cabinet de Paris dans une suite de six médaillons représentant des papes, qui a été attribuée à Marc-Antoine, et dans le jeu de tarots donné à Mantegna...

L'épreuve des arabesques au mascaron qui provient du cabinet Brisard doit donc être considérée comme un exemplaire tiré après la retouche et lorsque la planche déjà fatiguée ne fournissait plus que des épreuves imparfaites et dans lesquelles une partie du travail avait disparu.

GRAVURES ATTRIBUÉES A NICOLETO.

Puisque la description de quelques nielles nous fournit l'occasion de reparler de Nicoleto, nous en profiterons pour donner la description de quatre estampes classées parmi celles de ce maître et qu'on ne peut, à notre avis, lui attribuer avec quelque certitude.

DEUX AMOURS ENCHAINÉS.

(Larg., 150 mill.; haut., 135 mill.)

Deux Amours sont liés à un arbre, les mains derrière le dos. Aux branches desséchées de l'arbre pendent : à droite, un carquois, à gauche, un arc. Le fond est noir. (Musée Britannique.)

Cette pièce, qui rappelle celles que Nicoleto a gravées d'après Mantegna, se rapproche davantage, pour le travail, des estampes du maître de 1515.

DEUX ENFANTS MONTÉS SUR DES MONSTRES MARINS.

(Larg., 245 mill.; haut., 155 mill.)

Deux enfants armés de moulinets sont montés sur des monstres marins. Celui de droite porte des ailes et est menacé d'être jeté à l'eau par le monstre qui relève sa

croupe. Des roseaux couvrent le fond de cette pièce qui pourrait être regardée comme datant des débuts de Nicoleto de Modène. (Musée Britannique.)

LE PAPE REMETTANT A SAINT LOUIS UN DES SAINTS CLOUS.

(Haut., 200 mill.; larg., 135 mill.)

Le pape, assisté de deux moines qui se tiennent derrière lui, remet à saint Louis un des saints clous. A droite, le roi est une seconde fois représenté près de deux personnages agenouillés, tenant dans sa main le saint clou que le pape lui a octroyé. Au premier plan, un autel sur lequel est placé la couronne d'épines; dans le fond, le Christ.

Cette pièce, remarquable par sa belle architecture, est fort mal gravée. Son attribution à Nicoleto paraît fort douteuse. (Musée Britannique.)

LA FORTUNE.

Bartsch, n° 38.

La Fortune sous la forme d'une femme nue entourée d'un grand drap flottant qui lui sert de voile. Elle se tient debout du pied droit sur le globe de la terre, auquel est adapté un gouvernail de vaisseau qu'elle dirige du pied droit. Ce globe nage dans la mer, dont les rivages à gauche et à droite sont garnis de fabriques. La Fortune fait un geste de la main gauche élevée, et de l'autre elle tient une tablette sans chiffre, ainsi qu'un long bâton surmonté d'une tête de vent à joues enflées. Ce morceau ne porte pas de marque, mais nous ne doutons pas, dit Bartsch, qu'il ne vienne du burin de Nicoleto.

ÉMILE GALICHON.



GALERIE DU BELVÉDÈRE

A VIENNE[1]

ÉCOLE HOLLANDAISE.



E n'ai rencontré qu'au Belvédère le nom de Jean Sustermans. Le livret ne donne pas d'autre renseignement que celui-ci : « il travaillait à Vienne en 1650 ». Après avoir cherché un peu partout, je n'ai trouvé sur ce Jean Sustermans qu'une indication tout aussi vague dans Siret, qui le classe dans l'école allemande. Le nom cependant, s'il est correctement écrit, indique un Flamand. Il serait intéressant de savoir s'il existe une parenté entre Jean Sustermans et Lambert Sustermans, plus connu sous le nom de Lambert Sustris, qui florissait dans les Flandres cent ans plus tôt, et y a porté les recherches élégantes et maniérées de notre école de Fontainebleau. Un Juste Sustermans ou Suttermans a travaillé à Florence dans la première moitié du XVIIe siècle. Il était élève de Guillaume de Vos, et mourut en 1681. Il a fait de nombreux portraits, et Van Dyck a gravé le sien. Est-ce le même que le Jean Sustermans dont il est ici question? Est-ce son frère? Je n'en sais rien. Le tableau suivant ne porte pas de signature qui puisse aider à résoudre ces questions. A en juger par le *Portrait de vieille femme* du Belvédère, Jean Sustermans a été le précurseur de Denner. Il était aussi méticuleux dans le rendu des rides

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VII, p. 404, et t. VIII, p. 104 et 524.

et des stries de l'épiderme, mais moins sec cependant et observant mieux que Denner le caractère des masses.

Simon de Vlieger. *Mer calme avec beaucoup de vaisseaux.* OEuvre très-importante du maître de Guillaume Van de Velde. Signée : *S. de Vleger 1649.* La touche est moins fine, moins légère, moins transparente que chez l'élève ; mais très-habile pourtant. Couleur un peu lourde. Tout ce que l'on sait de Vlieger, c'est qu'il naquit à Amsterdam en 1612. Ce tableau donne du moins une date approximative de sa mort. Elle est postérieure à 1649.

Des dix Rembrandt aucun n'est hors ligne, mais tous sont beaux et leur examen laisse une vive impression du plus grand peintre hollandais. Le *Portrait de sa mère* est signé dans le coin à gauche d'une belle et correcte signature : *Rembrandt f. 1639.* Elle est vue debout, à mi-corps, de face, légèrement tournée vers la gauche. Elle s'appuie sur un bâton et porte une capeline brune ornée de longs effilés retombant sur les épaules. La tête est enveloppée d'une mentonnière et d'un bonnet blancs. Le manteau bordé de fourrures est retenu sur la poitrine par un riche fermail de vieille orfévrerie. Cadre ovale. De la meilleure qualité et du plus beau temps de Rembrandt. Catalogué dans Smith (n° 561) et dans Vosmaer.

Portrait d'homme. Grandeur naturelle à mi-corps, de profil, tourné vers la droite. C'est le même personnage que celui qui, au musée de l'Ermitage, est signé sous le nom de Lievens Willems Van Coppenol, le fameux calligraphe, l'ami intime de Rembrandt. La ressemblance est frappante.

Portrait de femme de même dimension que le précédent auquel il fait pendant. Ils sont fort beaux et fort bien conservés tous deux, mais exécutés dans cette manière froide, la première de Rembrandt, dont la *Leçon d'anatomie* est le type et l'œuvre la plus parfaite. J'ai cherché si ces deux tableaux portaient un nom ou une date. Je ne crois pas qu'il s'en trouve.

Rembrandt a formé de nombreux élèves, mais, ainsi qu'il arrive aux hommes doués d'une puissante personnalité, ces élèves, absorbés dans l'originalité du maître, sont devenus des copistes plutôt que des disciples. Samuel Van Hoogstraten en est la preuve. Son *Vieillard à la fenêtre* est un personnage au type juif, vu à mi-corps, de grandeur naturelle, passant la tête à travers un carreau qu'il vient d'ouvrir. C'est un trompe-l'œil, mais un trompe-l'œil exécuté par une main habile, quoique minutieuse et dans une couleur entièrement rembranesque. Il est daté de *1653.* Hoogstraten avait alors vingt-six ans, étant né en 1627. Il finit par com-

poser des ouvrages de critique artistique, entre autres une *Introduction à la haute école de l'art* qui est encore lue en Hollande. Son meilleur tableau, je ne crois pas qu'il ait produit beaucoup, se trouve au musée de La Haye.

De Gérard Dov, deux œuvres : le *Médecin aux urines*, la *Vieille Femme arrosant des fleurs*, de touche mince, minutieuse, dure et remarquablement habile; mais de cette couleur opulente et harmonieuse dont la *Femme hydropique* du Louvre reste le plus beau spécimen. Le tableau cintré par en haut est bordé par en bas par un bas-relief d'après François Flamand, répété plusieurs fois par Gérard Dov. Le peintre a signé son nom : *G. Dov, 1653,* sur la bordure supérieure du bas-relief. Pour les amateurs de cette manière, c'est une œuvre fort remarquable. Le second, la *Vieille Femme*, beaucoup moins important, est également signé *G. Dov,* mais non daté.

De Frantz Mieris, deux œuvres également : un *Cavalier dans une boutique,* un *Médecin visitant une jeune malade*. Dans le *Cavalier dans une boutique,* un jeune seigneur caresse le menton de la marchande qui lui étale ses étoffes. Un chien est auprès d'elle. Dans le fond, se chauffant sous le manteau d'une cheminée, un vieillard se détourne pour contempler la scène. Signé sur le dossier d'une chaise, au premier plan, à gauche : *F. Van Mieris, 1660.* Œuvre de première qualité. Le second Mieris représente un *Médecin visitant une jeune malade*. Les personnages sont vus jusqu'aux genoux. Il est signé à droite, sur le bois du lit : *François Mieris, f. 1656.*

Gérard Terburg et Gabriel Metsu sont représentés par des œuvres plus jolies qu'importantes, mais qui font d'autant plus de plaisir que l'on quitte Dov et Mieris. La *Jeune Femme pelant une pomme* est vue à mi-jambes, assise, tournée à droite. De son enfant qui la regarde on ne voit que la tête, au second plan. La gentille ménagère porte une capeline noire. Casaquin jaune bordé d'hermine, robe grise. Sur la table un plat rempli de pommes et un chandelier. Dans le fond une porte, une carte de géographie. On voit le parti que Terburg a pu tirer de l'opposition de ces diverses couleurs, brillantes sans trop d'éclat et se fondant les unes dans les autres. La touche est grasse, pleine et moelleuse.

Jeune Femme écrivant une lettre. C'est cette jolie tête fine, au nez retroussé, aux cheveux blond-cendré, à la poitrine et aux bras légèrement potelés, que Terburg a si souvent répétée dans ses compositions. Dans le fond, un ciel de lit circulaire d'où tombent les rideaux qui l'enveloppent.

De Gabriel Metsu un seul tableau, l'*Ouvrière en dentelles*. Elle est



S. HOOGSTRATEN PINX. LE RAT SC.

TÊTE DE VIEILLARD

(Musée du Belvédère)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon Paris

assise dans sa chambre. Auprès d'elle un galant prend un verre sur une table, et la provoque. La jeune femme ne paraît pas cruelle et écoute le blondin avec plaisir. Composition ordinaire pour Metsu. Le tableau est usé.

Un Jean le Ducq répétant, avec des changements, le tableau du Louvre, n° 135. Ce sont des maraudeurs dans une grande salle convertie en corps de garde, recevant les supplications de gens qu'ils viennent de piller. C'est toujours la même scène représentée d'une façon à peu près semblable ; et j'ai peur que Jean le Ducq n'eut pas l'imagination fertile. Celle-ci est froide comme tous les Jean le Ducq, et m'a paru inférieure à la nôtre signée *A. Duc, f.*

Les deux Jan Steen sont curieux et importants; mais leur exécution est loin d'égaler les Jan Steen du musée Van der Hop à Amsterdam, les plus beaux connus. Leur couleur est terne et ne séduit pas au premier abord. C'est en les examinant avec attention qu'on se laisse séduire par une touche ferme et sûre, par une impression de gaieté vulgaire, mais franche et naïve, et par des qualités de composition qui rappellent quelquefois l'esprit de Teniers.

J'emprunte à la notice que M. Van Westrehenne a consacrée à Jan Steen la description de ces deux tableaux : « *Une Noce de paysans.* Le fiancé est un homme âgé, et la fiancée, jeune et jolie, est visiblement prude. Le couple est conduit vers la chambre nuptiale par une vieille femme, une chandelle allumée à la main. Un gamin, avec une bassinoire, pousse en avant la fiancée. De nombreux convives, jouant de divers instruments, assistent à la scène, occupés de différentes manières. Tableau d'une touche élégante et d'un coloris brillant (ce n'est pas mon avis), gravé par Hoffmann dans la *Galerie de Vienne.* Probablement vendu à la vente de M. D. Telswaart, Amsterdam, 1749, 40 florins. » Il vaudrait dix fois plus aujourd'hui.

« *Un Ménage hollandais.* Au milieu du plus grand désordre, un jeune homme s'entretient confidentiellement avec une jeune fille qui lui offre un verre de vin. Une vieille femme paraît vouloir les avertir. Derrière eux un homme avec un livre et un joueur de violon; sans doute le portrait de l'artiste. A table sont assis trois enfants et une femme qui boit. Signé à gauche sur une futaille d'où s'écoule le reste du vin que le ménage n'a pas bu : *J. Steen, 1663.* Figures du tiers de la grandeur naturelle. Gravé par Hoffmann dans la *Galerie de Vienne.* »

Je doute qu'il existe un tableau de Ruysdael plus important comme dimension que le *Paysage boisé avec superbes hêtres et chênes.* Le livret s'émeut devant sa superficie et le proclame « une des principales œuvres

de toute l'école quant au fini de la technique et à la conception gigantesque ». Dieu merci, le talent ne se mesure pas à la toise. Je connais plusieurs Ruysdael d'un pied carré dont le mérite artistique est incomparablement supérieur au *Paysage* du Belvédère. Je n'en médis pas d'ailleurs, et reconnais la valeur de celui-ci. Les fonds sont fort remarquables, pleins d'air, de lumière et de lointains. Au contraire les feuillages du premier plan sont lourds et ont poussé au noir. C'est un bon Ruysdael, mais un Ruysdael ordinaire. Signé dans le coin à droite, mais sans date.

Hobbema. *Prairie avec du bétail.* C'est une lisière de bois bordée par un cours d'eau. Van de Velde l'a *étoffée* de quelques animaux. Reproduction naïve et vigoureuse de la nature, mais en même temps brutale et lourde. Signée *M. Hobbema* à droite sur le terrain. Comme pour Jan Steen, comme pour David Ryckaert, je crains que les dépisteurs d'inconnus n'aient rendu un mauvais service à Hobbema. On a voulu en faire un grand maître et l'on s'est trompé. Plus on voit Hobbema avec des yeux désintéressés, plus on éprouve de désillusions, surtout en songeant aux éloges dont il a été l'objet depuis une vingtaine d'années. Hobbema est un artiste ordinaire qui a fait quelquefois de bons tableaux : c'est ma conviction profonde. Ce qui lui manque, c'est l'égalité dans le talent. Pour un bon tableau de lui on en rencontre dix médiocres, pour ne pas dire plus. Depuis que le Louvre a fait l'acquisition des magnifiques *Moulins* de la collection Mecklembourg, nous avons en France le droit d'être difficiles. Le *Paysage* du Belvédère est loin de les égaler.

Je terminerai par les deux Van Huysum placés dans le *Cabinet blanc.* Le premier représente un *Bouquet de fleurs dans un vase sur une table de marbre;* il a deux pieds six pouces de hauteur, sur un pied quatre pouces de large. Le second représente également un *Bouquet sur une table de marbre.* Au premier plan, sur la table, un nid d'oiseaux dont un lézard brise les œufs. Deux pieds six pouces de hauteur, sur deux pieds de large. Signés tous deux *Jan Van Huysum fecit.* Le second est surtout hors ligne. Le velouté de la touche, l'éclat et l'égale répartition de la couleur, en font une œuvre supérieure à ce que possède le Louvre de cet artiste, et pourtant il possède de fort belles œuvres.

On a réuni dans ce *Cabinet blanc* tous les tableaux de fleurs de la galerie; les Daniel Zeghers, les Van Thielen, les David de Heem, les Abraham Minjon, les Rachel Ruysch. Loin de produire un bon effet, cet ensemble fatigue par son uniformité et sa monotonie. L'on se rend trop facilement compte des procédés matériels à l'aide desquels les *fleuristes* sont arrivés à produire leurs trompe-l'œil. C'est de l'industrie autant que

de l'art. Poür être juste, il faut reconnaître que Van Huysum est le plus artiste de ces industriels.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Le *Portrait de Charles IX*, s'il est authentique, serait l'œuvre la plus importante de François Clouet dit Jehannet, le troisième et le dernier artiste de cette famille qui a doté la France de tant de petits chefs-d'œuvre. Le roi est vu en pied, de grandeur naturelle, de face. Le bras droit s'appuie sur une table, la main gauche tient la garde de l'épée. Pourpoint noir à ornements d'or; haut-de-chausses noir et or, bas-de-chausses blancs. Toque noire sur la tête. Draperie verte au fond. A la hauteur où il est placé, l'exécution paraît ferme et précise, la couleur vigoureuse, mais sans éclat.

L'originalité de cette œuvre ne me paraît pas à l'abri de tout soupçon : voici pourquoi. Il est signé *Charles IX très-chrétien roy de France en laage de XX ans painct au vif par Jannet 1563.* J'ai relevé scrupuleusement l'inscription. Ma leçon concorde avec celles données par les catalogues d'Albert Krafft en 1853 et d'Érasme Engerth en 1859. Je la crois donc exacte. Or voici la difficulté. En 1563 Charles IX était âgé, non pas de vingt ans, mais de treize ans, étant né en 1550. Jannet, comme il écrit son nom, était peintre du roi en titre d'office, familier avec la cour, et pouvait d'autant moins commettre une semblable erreur que ce portrait, si l'on en croit la tradition, fut adressé à Vienne quand fut décidé le mariage de Charles IX avec Élisabeth d'Autriche, fille de Maximilien II. La cérémonie du mariage eut lieu à Mézières le 26 novembre 1570. Comment donc expliquer une semblable erreur? Il y a bien 1563. Le portrait du Belvédère serait-il une copie de l'original de Clouet, et le copiste aurait-il reproduit inexactement l'inscription placée sur l'original maintenant disparu? L'inscription est-elle mal lue? L'examen de la touche pourrait fournir un renseignement; mais, je le répète, le cadre est placé très-haut et l'œil n'y peut atteindre qu'à grand renfort de lorgnettes. Je signale la difficulté sans la résoudre.

Nous possédons au Louvre un portrait semblable haut seulement de 0^{m},32. Il porte le n° 107 de l'école française. C'est une des œuvres les plus délicates de Clouet III. La seule différence est que le bras droit au lieu de porter sur une table s'appuie sur le dossier d'une chaise.

La collection Ambras, à Vienne, possède également un fort beau portrait de Charles IX en buste. Le panneau a 0^{m},35 de hauteur.

Enfin dans les vitrines du trésor impérial (Schatzkammer) on remarque une miniature de toute beauté, sur vélin, encadrée dans un médaillon et représentant encore Charles IX (vitrine 13, n° 33). Le mariage de Charles IX avec Élisabeth d'Autriche explique la présence de tous ces portraits. C'est toujours à cette occasion que la fameuse salière de Cellini passa du trésor de France dans celui d'Autriche où elle figure encore. Elle faisait partie des cadeaux de noces.

Après ce curieux tableau, l'appoint de l'école française est peu de chose et peut être rapidement indiqué.

Assomption de la Vierge par Laurent de la Hyre. Esquisse du tableau qui décorait le maître-autel du couvent des Capucins de la rue Saint-Honoré.

La *Foire de l'Impunetta* près Florence est judicieusement indiquée comme d'après Callot. L'exécution est fine, ferme et spirituelle; mais pour l'attribuer sans hésitation à Callot, il faudrait connaître un tableau authentique de lui, les six de la galerie Corsini à Rome étant très-contestés. On trouve dans l'œuvre gravé de l'artiste lorrain une grande planche connue sous le nom de la *Grande Foire de Florence* (n° 624 du catalogue Meaume) dont ce tableau est une répétition. C'est du reste une œuvre curieuse.

Les *Apôtres Pierre et Jean* et l'*Armée de Titus entrant à Jérusalem* ne sont certainement pas du Poussin à qui ils sont attribués, et je ne saurais à qui les donner. Je doute également de l'authenticité des Guaspe : *Tombeau de Cecilia Metella* et *Paysage montagneux avec un orage*, œuvre d'une exécution lourde et boueuse qui ne rappelle en rien ce charmant maître.

C'est au contraire un incontestable et fort beau Rigaud que le *Portrait d'un magistrat*, vu de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, assis, de face. La tête est couverte d'une grande perruque. Il est vêtu d'une robe rouge et d'un manteau pourpre foncé. C'est quelque président à mortier peint vers 1720 dans toute la vigueur du talent de Rigaud.

Enfin *Vue de Rome* de Joseph Vernet, avec le pont Saint-Ange et Saint-Pierre dans le fond. Joli, fin et froid tableau, inférieur aux *Ports de France* du Louvre. Échantillon ordinaire de ce charmant artiste. Il est signé *J. Vernet*, sans date.

Telles sont les principales œuvres qu'un examen fréquent et scrupuleux a fixées dans mes souvenirs. Comme richesse, je le répète, la plupart des musées d'Europe sont supérieurs; comme étude, comme variété, le Belvédère est l'égal de ces collections. Ce qui lui manque, c'est une meilleure disposition et un entretien plus convenable, c'est d'avoir un

peu plus d'apparat. Si les tableaux étaient rangés dans un édifice spécial, bien exposés, bien entretenus, je suis convaincu qu'ils reprendraient une valeur qui balancerait la réputation de Munich. En attendant que ces vœux se réalisent, l'étude de ce musée m'a paru indispensable à qui veut pénétrer un peu avant dans l'histoire des arts et connaître toutes les faces du talent d'une quantité d'artistes à peu près ignorés en France. A Dresde, on admire; à Vienne, on apprend.

L. CLÉMENT DE RIS.



L'ALBUM BOETZEL

SALONS DE 1872 ET 1873[1]

QUELQUES recherches d'histoire et de bibliographie concernant les Salons illustrés précéderaient on ne peut mieux cette notice ; mais ces recherches ont été faites ici-même et trop bien faites pour qu'il y ait à les recommencer. Bornons-nous à rappeler que « les Salons illustrés, c'est-à-dire reproduisant les œuvres les plus remarquables ou les plus remarquées d'une exposition, datent de bien plus loin qu'on ne le pense. Le XVIIIe siècle les a connus. Malheureusement il ne les a pas pratiqués sur une large échelle. C'est surtout à partir du commencement de l'Empire, c'est-à-dire de la période la plus glaciaire qu'ait traversée l'école française[2], que nous avons des critiques ornées de gravures nombreuses. Quel malheur que les Saint-Aubin n'aient pas songé à reporter sur le cuivre les croquis exquis dont ils chargeaient les marges de leurs livres !... En réalité le crayon, même inhabile, lorsqu'il s'agit, non pas d'esthétique, mais de la simple délinéation d'une scène, d'un paysage, d'une architecture, est infiniment supérieur à la plume la plus experte. Théophile Gautier est vaincu par Épinal. Que de toiles de Chardin décrites par Diderot sont aujourd'hui méconnaissables[3] ! »

1. Troisième et quatrième années, en vente chez l'auteur, 23, rue d'Aboukir, à Paris.

2. La qualification de « glaciaire » convient-elle à une période qui compte, entre autres illustrations, Louis David, le baron Gros, Lethière, Carle Vernet, Prud'hon, le baron Gérard, Houdon, etc. ? Nous ne le pensons pas.

3. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. II, p. 252.



LE PRINTEMPS, DE M. DE GROISEILLIEZ. — (Album Boetzel, Salon de 1872.)

Ces regrets, exprimés naguère par M. Ph. Burty, nous les partageons, et, après avoir rappelé sa substantielle étude bibliographique sur les collections de tous les morceaux, — gravures, livres, estampes, etc., — publiés de 1783 à 1865 à l'occasion d'un Salon, nous abordons, sans autre préambule, la suite de l'œuvre entreprise par M. Boetzel.

Cette œuvre, qui date de plusieurs années, a déjà son histoire. Elle honore trop le graveur émérite dont nos lecteurs apprécient depuis longtemps les nombreux travaux, pour que nous ne l'esquissions pas à grands traits et aussi succinctement que possible.

En 1865, les collectionneurs le savent bien, la *Gazette* faisait paraître sous ce titre, *le Salon*, cinquante tableaux et sculptures dessinés par les artistes exposants, et la gravure de ces reproductions était exécutée par M. Boetzel. Cet essai, excellent spécimen de la gravure délicate et cherchée, n'eut pas de suite, et la *Gazette* continua les comptes rendus annuels de Salons rédigés par la plume sûre et compétente des Paul Mantz, Léon Lagrange, Charles Blanc, Grangedor et René Ménard. Aux noms de ces robustes critiques d'art nous devons joindre celui de M. G. Lafenestre, dont le style est si poétique et si coloré. Hélas ! parmi ceux que nous venons de citer, il en est deux que la mort a saisis dans la pleine maturité du talent et de l'expérience.

Mais l'initiative de la *Gazette*, M. Boetzel ne tardait pas à la reprendre : 1869 fut la première année d'une collection qu'il s'engageait à suivre régulièrement. En effet, l'Exposition de 1870 le retrouvait à l'œuvre et, presque en même temps que la fermeture du Salon, paraissait un deuxième album plus remarquable et plus soigné que son aîné. L'auteur avait déjà mis à profit l'expérience acquise. Malheureusement la guerre de 1870-1871 devait porter à l'artiste un coup imprévu.

L'écoulement de cette difficile et dispendieuse publication était brusquement arrêté par l'invasion des départements, l'investissement de Paris et la perte de l'Alsace, patrie du persévérant lutteur. Lorsque le commerce souffre, ce sont surtout les livres d'art qui sont atteints les premiers.

L'année 1871, toute palpitante encore de nos désastres et de nos ruines, se passa sans exhibition de la part des artistes vivants au palais des Champs-Élysées. Au Salon de 1872, M. Boetzel se remettait au travail avec l'ardeur des premiers jours : les planches étaient prêtes, les presses disposées pour le tirage ; mais la fabrication du papier spécial à l'Album était retardée par une inondation de l'usine chargée de la commande, ce qui rendait impossible la publication, en temps opportun, de la troisième série de l'ouvrage. La campagne, contre toute attente et malgré des efforts inouïs, était manquée pour l'artiste. Attristé, mais non découragé,



POMONE ET FLORE, FRAGMENT DE PLAFOND PAR M. TONY FAIVRE. — (Album Boetzel, Salon de 1872.)

il n'en continuait pas moins la reproduction des principales œuvres du Salon de 1873, et ce sont ces deux Salons, formant les troisième et quatrième séries de la collection, qu'il nous apporte d'un seul coup.

Cette collection, rudement éprouvée par deux cruelles épreuves dont le monde des arts tiendra compte, M. Boetzel la poursuivra quand même; car il a promis, et il est homme à ne pas oublier sa promesse, de nous donner chaque année les œuvres les plus remarquables de l'art contemporain.

Ce qui marque d'un cachet spécial et d'un mérite tout particulier l'Album de M. Boetzel, c'est que, pour la plupart, ce sont les artistes eux-mêmes qui ont exécuté sur le bois le dessin de leurs tableaux. Pour savoir dessiner un bois complet, il faut être peintre, comme l'a si justement observé M. Burty, et lorsque les peintres se traduisent eux-mêmes sur le bois, il en résulte des variations aussi heureuses qu'imprévues sur le thème du blanc et du noir et un effort constant du graveur pour rendre ces nombreuses variations avec toute leur fraîcheur et leur brio. Cependant les graveurs sur bois veulent parfois trop exprimer, et quelques-uns ont la prétention de rivaliser avec le burin. Pendant les premières années du règne de Louis-Philippe, lorsque l'illustration des livres par la gravure sur bois reprit faveur et redevint à la mode, « il nous souvient, a dit l'un de nos plus sympathiques collaborateurs, que l'on gravait d'une manière plus légère, plus libre, moins amoureuse de ces noirs profonds qui font tache sur la page blanche du volume. Les Anglais, qui ont été nos initiateurs dans cette charmante industrie, y mettent plus de réserve et de sagesse.

« Il n'entre pas d'ailleurs dans notre pensée de refuser à nos graveurs les mérites qui leur sont universellement reconnus. MM. Adrien Lavieille, Gusmand, Guillaume, Chapon, Sargent et bien d'autres encore, dont l'*Histoire des Peintres* a fait connaître les noms, entament le bois avec une décision souveraine et demeurent, presque toujours, fidèles au caractère des œuvres qu'ils reproduisent. »

Cette tendance à trop dire, signalée depuis longtemps par M. Paul Mantz[1] et que l'on ne saurait trop combattre, M. Boetzel, comme les graveurs cités par l'aimable et savant écrivain, s'est bien gardé d'y céder.

« Le grand art de ce graveur émérite, a dit M. Burty, est de se plier avec la plus grande souplesse au style du maître. Avec Corot il procède par masses, par valeurs, et l'on croit voir un Corot dessiné à la plume

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. III, p. 27.



LA TAMISE PRÈS DE LONDON-BRIDGE, PAR M. JULES HÉREAU. — (Album Boetzel, Salon de 1873.)

ou peint en noir sur blanc. Avec M. Eugène Isabey il est violent et avec M. Verner fin comme Ostade la pointe en main. Le bois est avant tout un élément de vulgarisation : plus la personnalité du graveur disparaît, et plus le résultat est sûr. »

Ce n'est pas sans intention que nous rappelons ici ces divers témoignages, car M. Boetzel, ainsi que les collaborateurs qu'il s'est adjoints, a religieusement gardé et perfectionné le procédé d'exécution qui depuis longtemps lui a concilié tous les suffrages, et les reproductions des principales œuvres exposées aux deux derniers Salons sont empreintes de la même « décision souveraine », de la même observation scrupuleuse de leur caractère.

Pour s'en convaincre, il suffit de feuilleter au hasard la récente série qui contient des noms et des talents si divers :

Tenez, voici *Daphnis et Chloé*, ce grand paysage si frais, si reposé, si poétique, le chef-d'œuvre de M. Français ;

Les dernières Cartouches, de M. de Neuville, ce dramatique épisode de la dernière guerre, qui par sa composition émouvante arrêtait constamment le public au Salon de l'an passé ;

Le bon Bock, où l'heureux fumeur de M. Manet est tout entier aux jouissances de la pipe et de la bière, et dont la tournure naturelle et vraie a été remarquée par les amateurs de la vraie peinture ;

Les Maîtres de la maison, de M. Louis-Eugène Lambert, ce fin et spirituel interprète de la comédie animale, toujours nouveau, toujours amusant dans les scènes de chiens et de chats qu'il saisit sur le vif avec tant de prestesse ;

Pomone et Flore, de M. Tony Faivre, fragment d'un vaste plafond où siégent, avec une grâce qui rappelle l'époque de la Du Barry, Flore, Pomone et plusieurs petits Amours porteurs de guirlandes ;

Le Moulin Balé, de M. Servin, toile où l'on retrouve les qualités de l'artiste, sa fermeté d'exécution, sa gamme variée de couleurs et des verts pleins de hardiesse ;

Au bois de Pomy, paysage avec moutons de M. de Niederhausern, dont la gravure qui accompagne ces lignes dira plus que toute espèce de description ;

L'Ilote, de M. Maillart, dont le regard est un poëme de souvenirs, de comparaisons, de regrets, d'amour, de liberté et de résignation ;

La Tamise près de London-Bridge, de M. Jules Héreau, qui rend avec tant de vérité l'austère poésie de la campagne anglaise et qui a donné à ses deux toiles du Salon de 1873 un aspect plein de force et d'originalité ;



L'ILOTE, PAR M. D. MAILLART. (Album Boetzel, Salon de 1872.

Le Printemps, de M. de Groiseilliez, avec ses pommiers en fleur, sa verdure tendrement renaissante et ses hirondelles qui voltigent heureuses parmi le ciel argenté;

La Toilette japonaise, si spirituellement touchée, de M. Firmin Girard;

La Maréchalerie de village, de M. Veyrassat, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié l'eau-forte exécutée par l'artiste lui-même, ce qui nous dispense de toute description et de tout éloge[1];

Une Grand'garde aux environs de Paris, si juste de mouvement, de M. Henri Dupray;

Le Portrait de M. Thiers, si bien dessiné et gravé par M. Boetzel, et *la Carte à payer*, de M. Eugène Le Roux.

L'Album s'ouvre sur le groupe poignant de la *Malédiction de l'Alsace*, où M. Bartholdi a mis tout ce que son cœur renfermait de plus énergique et de plus passionné, et se ferme sur la *Jeanne d'Arc à Domrémy*, de M. Henri Chapu. Cette dernière œuvre, comme celle de M. Bartholdi, a sa profonde allusion : la jeune pastoure est représentée au moment où, dans les plaines de Domrémy, elle entend les voix mystérieuses qui viennent l'entretenir des batailles à livrer et de la France à purger de l'invasion étrangère.

Nous sommes loin d'avoir tout cité, puisque nous pourrions rappeler encore *la Dispute*, d'Henri Kaemmerer, *les Fugitifs*, de Knight, le *Retour de la fête* et « *Vive la France!* », de Gustave Jundt, *la Danse du coq*, de Brion, la *Famille alsacienne émigrant en France*, de Schutzenberger, ces scènes si opposées de l'Alsace en fête et de l'Alsace en deuil; puis Eugène Feyen, Hanoteau, Beyle, Lalanne, H. Braun, Appian, Émile et Jules Breton, etc.; mais si nous les nommions tous, il ne resterait plus de surprises pour les curieux.

En faisant, au hasard des noms, cette énumération inachevée à dessein, nous avons voulu surtout montrer que M. Boetzel n'a pas prétendu représenter d'une façon complète les deux derniers Salons. Cependant, parmi ces omissions volontaires, il s'en trouve quelques-unes qui sont regrettables, car, pour avoir une idée exacte du paysage contemporain, on devrait rencontrer dans l'Album des pages signées Daubigny, Corot ou Chintreuil, et malheureusement ces grands paysagistes, l'honneur de notre école, ne figurent point dans la série qui nous occupe.

Cependant ne soyons pas trop rigoureux pour l'œuvre difficile entreprise par M. Boetzel. Lorsque le livre s'étale richement relié sur une

1. Voir 2e période, t. VI, p. 44.



AU BOIS DE POMY, CANTON DE VAUD (SUISSE), D'APRÈS M. F. DE NIEDERHAUSERN. Album Boetzel, Salon de 1872.

table de salon et qu'une main avide le feuillette, on est loin de savoir les peines, les démarches sans nombre, les anxiétés, le travail, qu'il a coûtés au courageux éditeur.

Représenter un Salon sans lacunes est une tâche impraticable. « Tantôt les artistes ne savent point dessiner sur bois, n'osent pas se risquer ou font les grands personnages. Tantôt les photographies arrivent trop tard. Tantôt elles n'arrivent pas du tout, parce qu'un éditeur s'oppose à une pauvre petite reproduction sur bois, ou qu'un possesseur farouche veille sur son trésor. M. Boetzel a dû se donner beaucoup de mal pour arriver à ce résultat, et le résultat est curieux, parce qu'il nous livre les tendances d'un groupe d'artistes jeunes et très-actifs [1]. »

Vraies en 1869, ces lignes ne le sont pas moins aujourd'hui. La situation, les exigences et les obstacles sont demeurés les mêmes.

Encore une observation, néanmoins : ces « tendances d'artistes jeunes et actifs », elles étaient clairement et vigoureusement écrites sur plusieurs des toiles qui ont figuré l'année dernière au Salon des Refusés. Il y a donc lieu de s'étonner que M. Boetzel, doué d'un esprit indépendant que n'ont jamais arrêté les étroites distinctions d'écoles, n'ait pas donné place dans son Album à deux ou trois de ces œuvres d'exclus si dignes d'être notées au paysage. Cette libérale et légitime admission n'était-elle pas l'appendice intéressant de la tâche qu'il s'est imposée de noter les diverses phases et les aspirations de l'art contemporain?

Lorsque M. Boetzel n'a pas gravé lui-même, ce sont des burins exercés qui l'ont secondé dans son œuvre. Et nous n'exagérons rien, puisque les diverses gravures sont signées Alfred Martin, L. Chapon, Ch. Barbant, Joliet, J. Langeval, Smeeton-Tilly, E. Yon, A. Levasseur, A. Lamy, Émile Roch, J. Gauchard, Léonie Louis, Hurel, tous graveurs familiers au public des expositions, et habitués à rendre avec fidélité les qualités et les intentions des croquis originaux.

Pourquoi les noms de ces collaborateurs ne figurent-ils pas à la table de l'Album? Le public les verrait volontiers à la suite de ceux des peintres.

La table elle-même laisse à désirer comme ordre de matières. Elle n'offre aucune concordance avec le classement des planches dans l'Album, et cette irrégularité rend difficile la recherche de la gravure à laquelle on désire se reporter. Il nous suffira de signaler cette lacune et cette inexactitude pour qu'elles soient évitées dans l'index des Salons que l'avenir nous réserve.

Quoi qu'il en soit de cette petite guerre, et nous portons un intérêt

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. II, page 263.

trop sincère à M. Boetzel pour ne pas la lui avoir faite, la nouvelle série surpasse les précédentes par l'exécution.

Le tirage, sorti des presses de M. Lahure, est fin, brillant et d'une irréprochable justesse de coloration.

L'Album survivra aux Salons qui l'ont provoqué, car il en donne la substance et en résume très-heureusement les principaux événements artistiques.

Les gravures qui accompagnent ces pages inspireront à chacun le désir de posséder ce Recueil ; on y retrouvera d'ailleurs une bonne partie des tableaux et des sculptures dont MM. Paul Mantz, en 1872, et Georges Lafenestre, en 1873, ont parlé dans les articles qu'ils ont consacrés au Salon.

Concluons : la gravure sur bois ne périclite pas : les grands ouvrages édités depuis quelques années par les maisons Didot, Hachette, Alfred Mame de Tours, etc., témoignent de l'essor qu'elle a pris en France et des importants services qu'elle rend à l'art et à la librairie modernes.

Nous n'hésitons pas à ranger l'œuvre de M. Boetzel parmi les plus belles publications artistiques de l'année qui vient de finir.

LOUIS DESPREZ.



LE MUSÉE DE NANCY

ET LES COLLECTIONS D'ALSACE-LORRAINE[1]



ES origines du palais des ducs de Lorraine sont assez obscures. On sait qu'antérieurement à l'année 1339 il existait, sur son emplacement, un vaste château-fort habité successivement par Raoul, Jean, son fils, et Charles II. Jeanne d'Arc y fut présentée au duc René Ier avant de se rendre en France. On le nommait *la Court.* A la fin du xve siècle, ce château, ayant eu beaucoup à souffrir des dégâts que les Bourguignons y commirent après s'être emparés de Nancy, René II résolut de le réparer et de l'agrandir. En 1502, il commença la *noble mason au lieu Nency,* et son successeur, Antoine, l'enrichit de peintures et de sculptures. C'est à Mansuy Gauvain qu'on doit la *Porterie,* ou porte d'entrée principale, qui est souvent citée, dans les traités d'archéologie, comme un type de la transition de l'architecture ogivale à celle de la Renaissance. Elle est formée par un cintre largement excavé que décorent deux pilastres chargés de trophées d'armes composés dans le style de la Renaissance. Ces pilastres soutiennent une niche profonde dans laquelle se trouve la statue équestre du duc Antoine, représenté de grandeur naturelle et revêtu d'une armure sous sa cotte d'armes blasonnée. Son cheval, richement caparaçonné, est lancé au galop. Il franchit une touffe de chardons, emblème que l'on retrouve dans les armes de Nancy avec cette devise : *Non inultus premor.* Cette niche est surmontée d'une disposition ogivale au centre de laquelle se détache un écu aux armes pleines de Lorraine. Entre deux autres pilastres terminés à jour, et au-dessous d'un fronton cintré, sont les bustes affrontés de René II et d'Antoine. Des aiguilles, composées d'ornements fleuronnés, s'élèvent des deux côtés du monument et lui donnent de l'élégance et de la grâce. A côté de la Porterie se trouve une petite porte surmontée des armes de la Lorraine soutenues par deux génies. Au-dessus de ce tympan s'élance une tige fleuronnée terminée par un singe habillé en cordelier et tenant un livre ouvert. La Porterie, étant en saillie sur la face extérieure du mur, n'a pas eu à souffrir de l'incendie.

Le palais de René II formait un rectangle à peu près régulier de 118m de longueur sur environ 90m de largeur moyenne. Ses murs ont 1m, 30 d'épaisseur. Il

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VIII, p. 534.

contenait, outre les appartements particuliers du duc et de la duchesse, des princes et des princesses, ceux des personnes attachées à leur maison, dont le nombre s'élevait à plus de deux cents. Deux vastes salles occupaient toute la façade qui longe la Grand'rue et dont les murs existent encore. L'une d'elles, la salle d'honneur, servait aux fêtes de la cour et aux obsèques des ducs. L'autre, la salle des Cerfs, était con-consacrée aux assemblées des états-généraux de Lorraine. Cette dernière, seule conservée, mesure 55 m de longueur, 8 m de largeur, 445 m de surface. C'est là qu'était le musée lorrain. Successivement embellie par les ducs, la salle des Cerfs avait reçu du peintre Bellange sa décoration définitive, consistant en peintures murales représentant diverses scènes de la chasse au cerf. Son plafond, en forme de voûte, devait être analogue à celui de la salle d'honneur figuré dans une des planches de la pompe funèbre de Charles III, par de la Ruelle. Les chiffres du duc Antoine et de sa femme Renée de Bourbon alternaient sans doute avec les alérions de Lorraine et les fleurs de lys de France, comme nous les avons vus encore reproduits aux embrasures des fenêtres avant que l'incendie ne soit venu les détruire.

Tous les appartements du palais avaient été décorés avec une somptuosité analogue. Des vitraux de couleurs aux armes de Lorraine et de Bourbon étaient disposés aux impostes des fenêtres. De magnifiques tentures de laine, de soie et d'or, fabriquées en Flandre et à Nancy, couvraient les murs; et des tapis de Turquie étaient déroulés sur les carreaux de pierre et de marbre noir qui formaient le sol. Les gravures de la pompe funèbre de Charles III nous en donnent les dessins. Il y avait, à un des angles du palais, une tour nommée *le Rond*, où l'on enfermait ces riches ameublements pendant l'absence des princes. Sa lourde masse était dissimulée par un escalier tournant à l'extérieur, assez large pour permettre aux voitures de monter jusqu'à son sommet.

M. Lepage, archiviste du département de la Meurthe, a retrouvé, dans les comptes du receveur général et du cellerier de Nancy, les noms d'une multitude d'artistes lorrains qui contribuèrent à l'embellissement de cette demeure que Henri IV déclarait *très-commode quoique non bâtie à la moderne* et où Louis XIV se trouvait *aussi bien qu'au Louvre* : malheureusement toutes les œuvres d'art répandues dans le palais ont été dispersées ou ont péri.

Il y a une vingtaine d'années, un lit en bois sculpté, peint et doré, aux armes du duc Antoine, fut mis en vente à Paris et acheté par le roi Louis-Philippe, qui le fit réparer et l'envoya au château de Pau. C'était vraisemblablement l'œuvre de l'*imageur* Jean Crocq, qui sculpta des meubles pour le prince lorrain. Aujourd'hui on ignore ce qu'est devenu ce meuble historique.

Le graveur de Ruet nous a laissé une vue cavalière du palais ducal et de ses dépendances. On peut se figurer, d'après cette gravure exécutée en 1641, quel devait être l'aspect pittoresque de cette réunion de bâtiments qui comprenaient, outre le palais, deux églises et plusieurs oratoires, une armurerie ou salle des armures, une bibliothèque, plusieurs écritoires ou cabinets de travail, une galerie de tableaux, une tour pour les archives, une autre pour l'horlogerie, un jeu de paume, une *lionnerie* ou ménagerie, une cour intérieure pour les tournois, deux jardins dont le plus grand, celui des champs, communiquait avec la campagne au moyen d'un pont-levis.

Tel était le manoir féodal des ducs de Lorraine, qui paraît avoir eu une importance analogue à celle de l'hôtel Saint-Paul de Paris.

Callot, dans sa gravure du *Parterre de Nancy*, nous fait connaître l'état du jardin au XVIIe siècle, et, dans son *Combat à la barrière*, celui de la salle d'honneur où avaient

lieu les fêtes de la cour. Le vieux manoir hospitalier avait été déjà bien réduit; mais ce fut le duc Léopold qui hâta surtout sa destruction lorsque, cédant à la manie des souverains de cette époque, il voulut se bâtir à Nancy un palais dans le goût de celui de Versailles. La collégiale de Saint-Georges, qui pendant cent ans avait gardé le corps de Charles le Téméraire et qui conservait son mausolée, fut sacrifiée tout d'abord; puis la tour du garde-meuble, le jeu de paume et tous les bâtiments situés au Levant disparurent successivement. Ce vandalisme se poursuivit sous Stanislas, qui avait reçu du roi de France la mission de détruire les souvenirs de la nationalité lorraine. Cependant ce prince conserva la salle des Cerfs, où il établit une bibliothèque publique qui devint le lieu des séances de l'Académie fondée par lui.

A la Révolution, le palais ducal fut attribué à la gendarmerie. Le rez-de-chaussée devint une écurie, la salle des Cerfs un grenier à fourrage, et les appartements des princes, horriblement dévastés, servirent à loger les gendarmes.

En 1849, la Société archéologique, nouvellement formée, s'émut à l'aspect de ce déplorable état. Un de ses premiers soins fut dès lors de choisir dans son sein un comité chargé spécialement de pourvoir à la restauration du palais ducal. Une souscription nationale fut ouverte et fournit les fonds nécessaires pour bâtir, en dehors du palais, des écuries et des greniers à fourrage pour la gendarmerie.

Ainsi se réalisa, par le concours de tous, la prise de possession de la partie du palais comprenant la salle des Cerfs, celle du rez-de-chaussée et la tour de l'horloge occupée par un escalier monumental. La partie principale du palais ducal était sauvée; il fallait lui assigner une destination qui lui donnât un caractère d'utilité, tout en lui conservant son intérêt historique. L'idée d'un musée lorrain se présenta tout d'abord et fut vivement accueillie. De nouvelles souscriptions permirent bientôt de restaurer la charpente et la Porterie, et de construire le plafond de la salle des Cerfs. Peu à peu les diverses administrations donnèrent leur confiance à cette œuvre qui, dès son début, avait rencontré un si bon accueil près des populations, et des trois départements qui composaient l'ancienne Lorraine, Meurthe, Meuse, Vosges, arrivèrent des témoignages non équivoques de sympathie.

L'administration municipale de la ville de Nancy autorisa le dépôt au nouveau musée des monuments antiques et des tableaux historiques dispersés soit à l'Hôtel de ville, soit dans les églises. La cour d'appel fit un généreux sacrifice; elle abandonna à la ville les sept pièces de tapisserie de la tente de Charles le Téméraire pour être placées au musée historique lorrain dont elles furent le monument d'honneur.

L'État enfin, voyant que l'œuvre patriotique entreprise par la Société archéologique ralliait à elle toutes les sympathies du pays, classa le palais ducal parmi les monuments historiques et chargea M. Bœswillwald de le réparer complétement. Depuis que cette décision fut rendue, environ 75,000 francs furent employés à des travaux de restauration. L'importance que prit dès lors le musée s'accrut rapidement. Les dons arrivèrent de toutes parts et il n'y eut pas de semaine où des objets offerts par des particuliers ne vinssent prendre place dans les collections. L'inauguration de la salle des Cerfs eut lieu le 20 mai 1862.

Le 22 octobre 1867, l'empereur d'Autriche, accompagné des deux archiducs Charles-Louis et Louis-Victor, vint rendre visite au palais qu'habitaient ses aïeux, et ces princes y furent reçus par la Société archéologique tout entière. Heureux événement qui, plus tard, devait avoir sur les destinées du palais ducal une influence si favorable.

Cependant les collections s'augmentaient non plus seulement par de simples dons

offerts par les particuliers, mais encore par des legs d'une très-grande valeur. Mme la baronne de Jankowitz, petite-fille du statuaire Falconet, instituait le musée lorrain légataire de tous les objets d'art laissés par son grand-père, et les héritiers de M. le comte de Rutant envoyaient au palais ducal les armes et les armures de son cabinet, trois jours avant que les Prussiens entrassent à Nancy.

Pendant la guerre, l'état du musée resta nécessairement stationnaire. Je ne mentionnerai le dépôt de la pharmacie de l'armée allemande installé dans les logements abandonnés des officiers de la gendarmerie que pour faire remarquer qu'il en fut éloigné le 13 juillet 1871.

Ce fut pendant la nuit du 16 au 17 du même mois qu'éclata le terrible incendie qui dévora en quelques heures toute l'étendue du palais ducal qui longe la Grande-Rue de la ville vieille. Le feu se manifesta d'abord dans la partie du bâtiment qui avoisine l'église des Cordeliers et qui était occupée, depuis quelques jours seulement, par des gendarmes français. A quelle cause doit-on attribuer ce sinistre? Nul ne peut le dire. Qu'il suffise de constater qu'on ne l'a pas attribué à des intentions criminelles. La température tropicale qui régnait depuis le commencement du mois contribua beaucoup à la rapidité et à l'activité de l'incendie. Les secours arrivèrent lentement, parce que les officiers allemands s'opposèrent pendant quelque temps à ce que l'on sonnât le tocsin, et qu'il fallut crier dans les rues pour appeler la population sur le lieu du sinistre. Quand de courageux citoyens eurent forcé cette consigne impitoyable, le feu avait déjà fait des progrès immenses et les pompes venues enfin ne servirent qu'à préserver les bâtiments voisins d'une ruine complète.

Dès qu'on s'était aperçu de l'incendie de la gendarmerie on avait organisé le sauvetage du musée. Malheureusement on n'avait qu'une seule échelle assez élevée pour atteindre à la corniche de la galerie. On en fit promptement usage pour décrocher la tapisserie de Charles le Téméraire que l'on mit en lieu sûr. Puis on enleva, un peu au hasard, tout ce qui se présenta sous la main. La partie la plus intéressante de la série des peintures était assurément celle des portraits de personnages historiques. Le plus ancien était celui de Nicolas d'Anjou, qui régna en Lorraine de 1470 à 1473. Il a été détruit. C'est à partir de cette époque qu'existent des portraits authentiques des ducs de Lorraine. On a conservé ceux du bon duc Antoine, de Charles III, de Charles IV, du cardinal Nicolas-François, à qui Charles IV fit cession de ses États et qui est classé parmi les ducs, de Léopold, de François III et de Stanislas.

Il est à regretter qu'on n'ait pu sauver les grandes toiles peintes par des artistes lorrains dont on connaissait les noms et qui, à ce titre, étaient des spécimens authentiques de l'art de la Lorraine aux différentes époques de son histoire. Tels étaient les portraits du duc Charles III, par Christophe, du même prince, par Crock, et de Charles IV, par Deruet, figure équestre en costume de tournoi. Une excellente esquisse de Léopold et de sa famille, par Van Schuppen, a été sauvée ainsi que la prise de Bude attribuée à Jacquard, le *Triomphe du duc de Lorraine*, Charles V, après ses victoires sur les Turcs, par Herbel, et un ex-voto curieux, dédié à la Vierge, par Nicolas de Ludres et son frère, à la suite de leurs guerres contre les luthériens de la Lorraine allemande. Ce tableau porte la date de 1526 et nous a conservé les portraits en pied des donataires et de leurs femmes, peints avec une grande finesse.

Leurs dimensions considérables ont empêché d'enlever de la galerie les tableaux de la confrérie des arquebusiers de Nancy, par François Legrand; de celle des avocats, par Rémond Constant; et de celle des jardiniers, par Claude Charles. Rémond Constant

avait introduit dans son tableau une vue de l'ancien Hôtel de ville de Nancy détruit aujourd'hui et celle de la porte de la Craffe qui a été récemment modifiée.

D'autres œuvres d'artistes lorrains ont éprouvé le même sort. Je cite les principales : *Jésus dans le désert,* par Duperron, de Metz; le *Mariage mystique de sainte Catherine,* par Bellange; *l'Institution du Rosaire,* par N. Allye; *Énée portant son père Anchise,* par Claude Charles; et parmi les portraits : Charles de Lorraine, cardinal de Vaudémont; Charles de Lorraine, dit le grand cardinal, portrait en pied donné par ce prince à l'université de Pont-à-Mousson qu'il avait fondée; Charles de Lorraine, cardinal, évêque de Strasbourg; Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas; Élisabeth-Thérèse et Anne-Charlotte de Lorraine, filles de Léopold; les princesses Adélaïde et Sophie de France, filles de Louis XV, dont les cadres délicatement sculptés à jour avaient plus de valeur que les peintures; deux portraits de Dom Calmet, historien de la Lorraine, dont l'un était peint par Charles-Henri Chéron en 1731.

Des quinze portraits de membres de la famille de Lenoncourt qui vivaient à la fin du XVIe siècle, il ne reste plus que celui de Robert, évêque de Metz, et un inconnu.

Puis venaient les portraits des membres de la cour souveraine de Lorraine, les conseillers à mortier, les conseillers-clercs, les professeurs et doyens de l'ancienne faculté de droit lorraine établie à Pont-à-Mousson en 1768, et transférée à Nancy en 1778. Plus de quarante toiles, d'égale dimension, composaient cette suite intéressante, et formaient une frise au-dessus des tapisseries de Bourgogne. Aujourd'hui il n'en reste plus que le souvenir.

Les portraits des artistes lorrains, grâce à la place qu'ils occupaient sur la partie inférieure du mur de la galerie, ont pu être sauvés à temps. Ce sont ceux des architectes de Stanislas qui construisirent les monuments principaux de la ville neuve de Nancy. Héré, Mutlot et Mique; Guibal, le sculpteur qui orna les palais et décora de statues les fontaines de la place Royale; Lamour, ce serrurier de génie qui n'a jamais été égalé. Un jour, Stanislas, qui prenait plaisir à le voir travailler, lui envoya deux portraits au pastel, d'égale dimension; c'était celui du prince et celui du serrurier, destinés à ne jamais se séparer. Nous avons pu les sauver.

Parmi les portraits de femmes il en est deux qui, à des titres différents, attiraient la curiosité des visiteurs. L'un était la copie du portrait de Jeanne d'Arc, que possède M. Charles de Haldat, son parent, et qui fut imaginé par Deruet, à défaut du véritable qui n'existe pas. L'autre était celui de Marie-Jeanne Bégu de Vaubernier, comtesse Du Barry, née à Vaucouleurs, à quelques lieues du hameau de Domrémy : singulière coïncidence qui rassemble, presque au même lieu, le berceau de ces deux femmes, la Pucelle et la comtesse Du Barry. On voyait aussi près du portrait d'Alison Dumay, maîtresse de Charles II, celui de Barbe d'Ernecourt, dame de Saint-Balmont, en costume de Pallas. Cette dernière arma ses paysans et les conduisit maintes fois au combat. C'était à l'époque de la guerre de Trente ans. Les campagnes étaient infestées par les maraudeurs suédois, et la dame de Saint-Balmont, à la tête de ses cavaliers improvisés, parvint à les réprimer. Son portrait est encore au musée.

Les statuettes de bronze ont été sauvées, ainsi que les médailles, les émaux, les objets en métaux précieux qui se trouvaient dans les vitrines mobiles, tandis que tout ce qui était renfermé dans les grandes vitrines fixes a subi l'épreuve du feu.

Il ne reste plus rien des riches colliers d'ambre et de verroterie, non plus que des peignes d'os gravé, de l'époque mérovingienne, que les fouilles de 1870 avaient mis au jour, au cimetière de Liverdun. Le bras de la Vénus colossale de Scarpone est intact;

mais sa cuisse est entrée en fusion, tant était grande la violence de l'incendie.

Et tous ces ustensiles gallo-romains, auxquels une patine dure et brillante comme de l'émail donnait une si grande valeur, dans quel état les avons-nous retrouvés lorsque nous avons remué les charbons encore chauds de la charpente effondrée! Tordus, brisés, à moitié fondus et ne présentant plus, en quelque sorte, que le squelette de ce qu'ils étaient la veille. Il faut avoir connu les joies de l'antiquaire pour comprendre toute la douleur que peut lui causer un pareil désastre.

Il y avait là surtout un énorme anneau de bronze du genre de ceux que les archéologues supposent avoir été apportés par les Phéniciens aux Gaulois, avant la conquête romaine. Il était d'une forme exquise et très-léger, quoique d'un aspect opulent. Sa patine luisante étincelait aux stries dont il était décoré. On le nommait le bracelet de Moncourt, quoique ce fût l'anneau de jambe d'une jeune femme. Ne chicanons par trop les archéologues sur les mots, c'était un vrai bijou, une œuvre d'art parfaite. Aujourd'hui divisé en deux morceaux, aplati, déshonoré, il semble un rebut de fonte mal venue, tout au plus bon à remettre au creuset.

Le rez-de-chaussée du palais ducal se compose de deux salles et d'une galerie que leurs voûtes en pierre ont préservé de l'incendie. En entrant par la Porterie, on rencontre une première salle dont la voûte retombe sur un solide pilier qui lui sert d'appui. C'est à l'entrée de cette pièce qu'en témoignage des liens d'amitié qui les unissaient aux cantons suisses les ducs nourrissaient un ours apprivoisé auquel le peuple donnait le nom de *Masco*. En 1760, un soir d'hiver, les gens de service trouvèrent un jeune enfant endormi dans sa huche. Ce fait fut rapporté au duc Léopold, qui voulut interroger l'enfant et apprit de lui que l'ours l'avait non-seulement réchauffé, mais qu'il lui avait souvent laissé prendre une part de sa nourriture. Le duc se chargea de l'entretien et de l'éducation de cet enfant, qui mourut peu de temps après.

Dans cette salle on a réuni les monuments qui ont appartenu aux différents modes de sépulture usités en Lorraine. On y voit, entre deux cubes de pierre qui la protégent, une urne en verre contenant les cendres d'un Gallo-Romain, puis les tombes prismatiques des anciens habitants des Vosges nommés Triboques par les historiens, les pierres tumulaires à effigies des Gallo-Romains de Scarpone, les longs cercueils de pierre des guerriers mérovingiens. L'un de ces derniers contient les ossements d'un homme qui avait plus de six pieds. Près du corps se trouvent, à la place qu'ils occupaient, les ustensiles et les armes du défunt.

Les effigies d'un comte et d'une comtesse de Salm, qui vécurent au xve siècle, sont couchées sur leur tombe de grès décorée d'arcatures ogivales et de statuettes religieuses. La statue d'Otto, comte *sauvage* du Rhin et de Salm, se dresse fièrement à côté de celle de Christophe de Bassompierre dont le fils, François de Bassompierre, maréchal de France, est célèbre par les *Mémoires* qu'il nous a laissés.

Mais de tous ces monuments, le plus intéressant est celui de René, baron de Beauveau, et de sa femme Claude de Baudoche, dont les figures couchées et dans l'attitude de la prière ont été sculptées par Ligier Richier. Ce n'est pas à Paris qu'on peut se former une idée du talent de ce célèbre statuaire. C'est par erreur qu'on lui a attribué, au musée de la Renaissance, certains ouvrages qui portent son nom. L'*Enfant Jésus*, catalogué sous le numéro 91, appartient aux maîtres élégants de l'école de Jean Goujon, et le bas-relief qui a pour sujet le *Jugement de Suzanne* est l'œuvre d'un sculpteur allemand très-médiocre. Pour tous ceux qui ont pu voir, à Saint-Mihiel, la

Mise au tombeau du Christ et l'*Évanouissement de la Vierge en présence du corps du Christ*, le doute ne peut exister un seul instant au sujet de ces fausses attributions.

On connaît peu de chose sur sa vie, qui fut longue, 1500-1572. On sait seulement qu'il alla jeune à Rome, et on lui donne pour maître Michel-Ange. Si cette assertion est vraie, on peut remarquer que, tout en acquérant les hautes qualités du style et la connaissance approfondie des formes du corps humain, le jeune artiste lorrain sut éviter l'enflure et l'exagération qui caractérisent les œuvres de la plupart des élèves du grand maître florentin. Ligier Richier fut toujours guidé par une étude judicieuse de la nature. On peut s'en convaincre en observant les disciples qui ensevelissent le corps de Jésus-Christ. Leur physionomie est tout à fait lorraine. La largeur et la simplicité avec lesquelles sont traitées les chairs et les draperies font du sépulcre de Saint-Mihiel une œuvre du plus haut style.

A son retour d'Italie, sauf quelques voyages qu'il fit à Nancy et à Bar, Richier vécut toujours à Saint-Mihiel. On montre encore dans cette petite ville la maison qu'il habita. Son salon, ou, comme on disait alors, son parloir, a été conservé. Le plafond de cette pièce est orné de grands caissons en terre cuite façonnés dans un moule en pierre qu'il avait sculpté lui-même et qu'on montrait, il y a peu d'années, dans son jardin. Il ne me semble pas qu'on ait employé ailleurs ce mode de décoration, qui est très-simple et d'un bon effet. Des rinceaux, de légères arabesques, couvrent les caissons reliés entre eux par une armature de bois. Une vaste cheminée de pierre, qui occupe la plus grande partie du fond de la pièce, est aussi l'œuvre de Richier. Ce n'est pas, comme d'ordinaire, un édifice composé selon les règles de l'architecture. Ici encore Richier s'est inspiré de ce qu'il voyait autour de lui et a produit une œuvre originale. Dans les vieilles maisons lorraines le manteau de la cheminée était décoré par une pièce d'étoffe analogue à celle qui formait le baldaquin des lits et dont les dais de nos églises peuvent donner une idée. Richier s'est emparé de ce motif. Il a sculpté une draperie souple et élégante qui entoure de ses plis le manteau de la cheminée et en détermine la forme.

La Lorraine produisit de tout temps d'habiles sculpteurs qui ont laissé des œuvres importantes dans leur patrie et se sont illustrés dans les contrées voisines. Le musée lorrain a recueilli la figure qui décorait le tombeau de Jean des Porcelets de Maillane, 81e évêque de Toul. C'est un génie de taille colossale qui soutient un médaillon où les traits du prélat sont reproduits en haut-relief. César Bagard, qu'on nommait à Paris le *grand César*, en est l'auteur.

Un mot au sujet de cet article bien connu des collectionneurs lorrains. Dans le commerce de la curiosité on désigne sous le nom de *Bois de Bagard* une multitude d'ouvrages sculptés en bois de poirier avec une délicatesse extrême : Christ et calvaires, statuettes religieuses et historiques, flambeaux et coffrets de mariage à initiales ou armoriés, cadres et boîtes de toute nature. Lorsque ces objets sont exécutés avec une véritable science de dessin et un bon goût dans le choix des ornements, on peut les attribuer à Bagard; mais dès qu'ils présentent moins de finesse d'exécution ou les caractères d'un travail malhabile, on doit penser qu'ils sont l'œuvre de Lupot de Mirecourt, ou bien qu'ils sont sortis des couvents où on les imitait avec plus ou moins de bonheur.

Les bois de Bagard sont très-répandus. J'en ai vu à Venise où le peu de saillie de leur ornementation contrastait avec l'opulente sculpture des bois de Brustolon.

Un autre genre d'objets d'art qu'on trouve également en Lorraine et dont on a

MISE AU TOMBEAU DU CHRIST, DE LIGIER RICHER.

sauvé de beaux échantillons, ce sont les terres cuites. Au commencement de ce siècle, il n'y avait pas de maison à Nancy qui ne possédât quelque groupe d'un des Adam, de Guibal, de Cyfflé ou de Clodion, ou de Lemire. Tous ces artistes sont nés ou ont travaillé en Lorraine, et, malgré l'empressement que les étrangers ont mis à enlever leurs ouvrages, il en reste encore beaucoup dans notre pays.

Les terres des Adam sont celles qu'on rencontre le plus souvent; mais comme elles ne sont jamais signées, il est difficile aujourd'hui de savoir auquel de ces sculpteurs on doit les attribuer. Jacob-Sigisbert Adam, né en 1670, eut trois fils qui furent sculpteurs comme lui. Outre les grands travaux qu'ils exécutèrent à Nancy, à Paris et à Potsdam, tous quatre firent des bas-reliefs, des groupes ou de spirituelles esquisses en terre enlevées à la pointe de l'ébauchoir avec toute la vivacité et le brio que mettait Bourguignon à peindre une bataille.

Leur neveu Clodion fut plus calme, plus soigneux dans son exécution, plus ingénieux dans le choix de ses sujets. Aussi ses terres cuites sont-elles très-recherchées à Paris, où les œuvres un peu brutales des Adam ne sont pas volontiers acceptées du public. On a pu sauver de l'incendie du musée toutes les terres cuites des Adam; mais celles de Clodion ont souffert. Il y en a qui sont tout à fait détruites.

Avant de quitter ces artistes, je veux signaler à Nancy quelques-uns de leurs ouvrages négligés par les touristes qu'attirent des monuments plus vantés. D'ordinaire on ne manque pas de visiter le tombeau de la reine de Pologne, par Adam; mais on doit aussi s'arrêter devant la maison des Adam, rue des Dominicains, 75. La façade en est décorée de bas-reliefs, de statues et de groupes très-habilement fouillés dans la pierre. On doit aussi admirer la façade de la maison de la rue Saint-Dizier, 22, dont les bas-reliefs et l'élégante ornementation sont de Clodion. Cette habitation fut construite pour un riche fabricant d'outils en fer dont l'habile artiste rappela les travaux et le genre de commerce dans une suite de bas-reliefs et de trophées agencés avec une originalité piquante. Il n'est probablement pas d'ouvrage de Clodion qui présente un développement aussi considérable. Une troisième façade, d'un intérêt artistique moindre, est celle de la rue Saint-Jean, n° 2, où Lemire a sculpté des bas-reliefs et des rinceaux. Ce travail est plus sec que le précédent; mais il conserve la finesse des ciselures de l'époque de Louis XVI.

Le modèle en biscuit d'une statue de Stanislas, par Guibal, nous a été conservé. Guibal était de Nîmes; mais il se fixa en Lorraine, où il devint le premier sculpteur du duc Léopold, puis du roi de Pologne. On lui doit un grand nombre d'ouvrages en marbre et en bronze, entre autres les groupes de Neptune et d'Amphitrite qui décorent les fontaines de la place Stanislas. Son rival, Cyfflé, est l'auteur de ces jolis groupes en terre de Lorraine, auxquels on a donné son nom. Le musée possédait de lui, outre quelques modèles anciens qui ont été sauvés, tous ceux dont les fabriques de Saint-Clément, de Lunéville et de Toul, ont conservé les moules. Les groupes des deux premières fabriques, au nombre de vingt et un, ont été pulvérisés par la chute de la toiture. Ceux de Toul, au nombre de douze, avaient été placés au rez-de-chaussée et n'ont pas été atteints.

C'est également à leur installation dans cette partie du bâtiment qu'est due la conservation de toutes les sculptures en marbre et en pierre, antiques et du moyen âge, des vases antiques d'argile, des faïences et des verreries. S'ils s'étaient trouvés dans la salle des Cerfs, ils auraient éprouvé le sort de la belle cheminée de Pulligny, dont il ne reste absolument rien, non plus que du cerf, de grandeur naturelle, sculpté dans

un seul morceau de chêne qui la surmontait. L'animal était couché sur un tertre orné de la croix de Lorraine. Sa tête et son cou étaient formés par une grosse branche de l'arbre et son bois dix cors était naturel. C'était le seul monument qui fût revenu prendre la place qu'il occupait du temps des ducs, dans la salle des Cerfs.

Non loin se trouvait un buste moderne, en marbre blanc, de Jacques Callot, par César Famin, qui a été détruit, ainsi que les plaques de marbre noir qui étaient scellées à son tombeau. Sur l'une d'elles, le buste de Callot avait été peint de grandeur naturelle, les mains jointes, dans l'attitude de la prière. Sur l'autre était gravée une inscription qu'on a reproduite sur le tombeau moderne qui se voit dans la chapelle funéraire des ducs de Lorraine. Seul, en effet, le célèbre graveur lorrain eut l'honneur de mêler ses cendres avec celles des souverains de sa patrie.

Les gravures et les dessins que nous avons de lui ont été conservés, ainsi que le portrait de son aïeul, Claude Callot, qui eut pour femme Claude de Fricourt, petite-nièce de la Pucelle d'Orléans et dont le buste se voit à côté de celui de son mari.

Toutes les miniatures de la famille de Stanislas et un dessin à la plume portant cette inscription : *Fait par Monsieur le Dauphin pour le roi de Pologne, 1737*, ont été sauvés. Ce dauphin était le fils de Louis XV, et le sujet qu'il a traité était une chasse au cerf. L'une de ces miniatures, légèrement esquissée, est le portrait de Catherine Opalinska, femme de Stanislas, peinte par son royal époux. Tous ces petits objets d'art ornaient la chambre du roi et, suivant l'usage de la cour de Pologne, furent remis, après sa mort, à son chambellan, M. le baron de Jankowitz, dont le fils épousa Mlle Falconnet, qui nous les a légués. Nous avons encore les papiers et la correspondance de Diderot et du statuaire Falconnet, qui nous viennent de la même source.

Je ne veux point passer sous silence quatre miniatures heureusement préservées. Elles ont appartenu à la reine Marie-Antoinette. Outre le portrait de cette infortunée princesse, on remarque ceux du prince Charles, son frère, et de ses deux jeunes sœurs, Élisabeth et Charlotte, à l'âge de six ou sept ans. Nous les tenons d'une dame qui fut attachée au service de la reine.

Parmi d'autres objets qui ont appartenu à des princes de la maison de Lorraine, nous avons à regretter un obélisque travaillé à la manière de Boulle, haut de 1 m 12. Il avait été élevé en l'honneur du prince de Vaudémont, fils naturel de Charles IV. Des bas-reliefs de bronze, rappelant ses victoires contre les Allemands, ornaient le socle triangulaire qui en formait la base, et une inscription commémorative lui donnait une valeur historique réelle.

Le dévidoir en ivoire d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans, mariée au duc Léopold, nous a été remis un peu dégradé. A l'aide de quelques restaurations, il sera facile de le rendre à son état primitif.

Un certain nombre d'armes et d'objets en métal, qui ont eu à souffrir du feu ou des suites du désordre et de la précipitation qui accompagnent d'ordinaire un pareil événement, ont déjà repris leur place au dépôt du musée.

Enfin la perte la plus sensible que nous ayons éprouvée est celle de cent trente tableaux. Nous avons pu en sauver cent vingt, et, depuis, une cinquantaine nous sont arrivés, soit par don, soit par suite d'acquisitions. Parmi ceux qui ont été acquis, on distingue un beau portrait d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans, par Mignard.

La bibliothèque incendiée a été très-avantageusement remplacée par celle de M. l'abbé Marchal, la plus vaste qui existe à Nancy, et qui contient, outre les manuscrits et les gravures, plus de 3,500 volumes concernant l Lorraine.

Reste la question capitale, la reconstruction de la toiture et de la charpente du palais ducal. A cet effet, une souscription a été ouverte et compte de nombreux adhérents. S. M. l'empereur d'Autriche s'est inscrit en tête de la liste pour une somme de cent mille francs; les travaux de réparations été commencés d'après les plans de M. Bœswillwald, architecte des monuments historiques.

Espérons que l'administration municipale comprendra toute l'importance du musée lorrain, en tant qu'établissement d'utilité publique. Non-seulement cette œuvre est vraiment populaire, mais elle fournit au public studieux les éléments les plus sérieux pour l'étude de l'histoire et des arts en Lorraine. En outre, et c'est une considération qui ne peut échapper aux esprits vraiment jaloux des intérêts de leur pays, le musée lorrain a été, depuis sa fondation, l'objet constant de dons et de legs dont quelques-uns dépassent cent mille francs. En Lorraine, les derniers événements l'ont bien pouvé, la main qui sollicite est bien vite remplie. Dès que les salles du palais ducal seront rouvertes au public, le musée lorrain sera de nouveau l'objet de ses généreuses sympathies.

CHARLES COURNAULT.



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1021]



A PROPOS

D'UN DESSIN DE MICHEL-ANGE

Quelques grandes figures ont le privilége de passionner assez pour qu'on puisse de temps à autre esquisser leur physionomie, sans craindre de repasser sur les mêmes traits, et Michel-Ange est certainement une de ces figures. Cependant nous n'aurions pas osé, après MM. Charles Clément et Charles Blanc [1], recommencer son portrait, si l'occasion de publier un

1. *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël,* par M. Ch. Clément; — *Histoire des Peintres,* par M. Charles Blanc.

de ses dessins ne nous avait fourni un prétexte pour le présenter sous un jour auquel on est peu habitué. Ce que nous avons à ajouter à la biographie de Buonarrotti n'est pas considérable ; mais nous croyons, et ce sera notre excuse, que rien de ce qui touche aux hommes de génie n'est indifférent, et que pour les bien juger il ne faut pas seulement les voir de loin et en gros, mais les regarder du plus près possible.

Pour le public, Michel-Ange était une nature sombre, farouche, d'une indépendance absolue, n'aimant pas plus à rendre compte des motifs qui le faisaient agir qu'à écouter les observations ; et lorsque Paul Delaroche l'a représenté, dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts, assis à l'écart, ne prêtant même pas une oreille distraite aux discussions de ses confrères, il n'a fait qu'exprimer l'opinion commune.

Plusieurs anecdotes, mises en circulation par Vasari et auxquelles on a accordé trop d'importance, ont contribué à populariser un portrait de Michel-Ange que nous croyons exagéré.

Qui ne connaît le récit de la visite que le gonfalonier Soderini fit à Michel-Ange comme il terminait sa statue de *David*, destinée à l'ornementation de la place du Palazzo-Vecchio, à Florence ? Ce magistrat, — semblable en cela à bien des administrateurs de notre connaissance qui s'imaginent que leurs dignités les mettent à même de ne rien ignorer et de juger de tout, même des arts, — ce magistrat, disons-nous, se permit de critiquer le nez du David qui était, à son avis, trop gros. Michel-Ange ayant remarqué que ce docte amateur, incapable de trouver le vrai point de vue, regardait de bas en haut sa statue, sentit s'éveiller en lui le désir de railler son *aristarque*. Il reprit en main ses ciseaux, remonta gravement sur son échafaud et, feignant de corriger le nez, il laissa tomber sur le savant connaisseur de la poussière de marbre qu'il avait adroitement ramassée à terre. Puis, s'adressant au gonfalonier : « Regardez-le maintenant et dites-moi bien franchement ce que vous en pensez. — Il me plaît davantage, répondit le personnage mystifié ; vous lui avez donné la vie. » Quel peintre serait assez audacieux pour représenter cette scène et mettre sur le sombre visage que nous connaissons de Michel-Ange le sourire qui l'animait lorsqu'il redescendit les marches de son échafaud ? Mais Michel-Ange avait alors trente ans et il savait encore rire ; le siége de Florence, la perte de la liberté de sa ville natale, les longues méditations de l'âge mûr, n'avaient pas creusé sur son visage les rides profondes qui caractérisent pour nous son portrait.

Plus tard, s'il fallait en croire la rumeur, son caractère serait devenu farouche et ses plaisanteries terribles. Pendant qu'il travaillait à la chapelle Sixtine, il en refusait l'entrée à toute personne, et le pape Jules II

lui-même ne pouvait y entrer que clandestinement. Michel-Ange l'ayant appris en conçut une si profonde irritation qu'il se mit en embuscade, et, au moment où le pape entrait, il précipita du haut de son échafaud de lourdes planches qui faillirent écraser le pontife. Ce serait, dit-on, pour échapper au ressentiment de Jules II que Michel-Ange dut aller chercher un refuge à Florence. Hâtons-nous d'ajouter que cette anecdote ne mérite aucune créance. Vasari, qui, dans la première édition de ses *Vies des peintres*, l'avait donnée comme étant le seul motif de la fuite de Michel-Ange, crut devoir, dans sa seconde édition, en joindre d'autres et reléguer celui-ci parmi les on-dit, où il n'a même plus le droit de figurer, depuis que M. Charles Clément a judicieusement observé que Michel-Ange quitta Rome en 1506 et que les peintures de la chapelle Sixtine ne furent commencées qu'en 1508. De ce conte absurde il ressort cependant un fait : la certitude que Michel-Ange n'aimait pas les visites importunes des personnages susceptibles de se croire en droit de lui donner des conseils qui ressemblaient trop à des ordres.

Pour expliquer la fuite de Michel-Ange il n'est pas d'ailleurs nécessaire d'avoir recours à des fables indignes du grand caractère de cet artiste et de la volonté impérieuse d'un Jules II. Les conflits entre deux natures aussi entières devaient naître facilement et finir souvent par un éclat. Plus d'une fois, Buonarrotti songea à s'affranchir du patronage de l'irascible Jules II, et plus d'une fois il aurait cédé à un premier mouvement d'humeur si ce pontife n'avait su réparer ses brusqueries par des marques d'une véritable amitié et par d'éclatantes faveurs. Michel-Ange lui ayant un jour demandé de l'argent pour aller à Florence terminer une statue de saint Jean, Jules II lui dit : « Et ma chapelle, quand sera-t-elle achevée? — Quand je pourrai, quand je serai satisfait de mon œuvre. — Quand je pourrai! quand je pourrai! reprit avec colère le pontife; et moi aussi je veux être satisfait et promptement, sinon je te ferai jeter bas de tes échafauds. » Et il le toucha de son bâton. Michel-Ange, rentré chez lui, se prépara à quitter Rome avec l'intention de ne plus y revenir, et il eût mis son projet à exécution si Jules II ne se fut hâté d'envoyer son camérier Accursio lui présenter des excuses et lui remettre cinquante écus.

Michel-Ange, retenu à Rome, acheva cette chapelle, qui lui valut des applaudissements dont le bruit s'est prolongé jusqu'à nous et qui survivront à son œuvre. Jules II trouva cependant que la décoration ne répondait pas entièrement à son attente; il aurait voulu plus d'outremer dans le ciel et plus de dorures dans les draperies : « Sans ces enjolivements, dit-il, ma chapelle paraîtra bien pauvre. — Saint-Père, répondit l'artiste,

les hommes que j'ai peints ne portaient point d'or; ils n'étaient pas riches, mais de saints personnages qui méprisaient les richesses. » Et il se refusa à embellir son œuvre au gré du pontife.

Michel-Ange, on le voit, avait la répartie heureuse, et savait éluder habilement les désirs sans offenser ceux qui les lui exprimaient. Mais, parfois, il lui arrivait de mettre dans ses réponses moins de forme et plus de hauteur lorsqu'il se croyait blessé dans sa dignité d'artiste par un imbécile présomptueux. Alphonse de Ferrare, ayant désiré avoir une de ses peintures, lui envoya un des plus grands seigneurs de sa cour pour négocier cette affaire. Après avoir lu les lettres de créance, Michel-Ange montra à ce personnage une *Léda*, puis *Castor et Pollux sortant d'un œuf*. Trop ignorant pour comprendre le mérite contenu dans des ouvrages de petites dimensions, mais assez sot pour s'estimer un être important à qui l'on ne pouvait confier qu'une mission considérable, ce seigneur ne jeta sur ces tableaux qu'un regard rapide et dédaigneux. « Oh! dit-il, c'est bien peu de chose. — Quel est donc votre métier? demanda Michel-Ange. — Je suis marchand, » répondit avec ironie le gentilhomme pensant à la fois railler l'artiste qui n'avait pas reconnu sa qualité et persifler les Florentins adonnés au commerce. Michel-Ange, qui l'avait parfaitement reconnu et compris, répliqua vivement : « Eh bien, messer marchand, vous ferez cette fois un bien mauvais marché pour votre maître. Sortez d'ici! » Et Michel-Ange fit don à son ami et élève Antonio, qui avait deux sœurs à marier, de ces deux tableaux et d'un grand nombre de dessins dont ce dernier retira un prix élevé en les vendant en France.

Lorsqu'il s'agissait de défendre ses projets et de triompher des obstacles que ses ennemis lui suscitaient, Michel-Ange parlait avec une fermeté et une fierté que ne faisaient plier ni l'élévation ni le nombre des personnages qu'il avait à combattre. Vers la fin de 1550, les partisans de l'architecte San Gallo résolurent de le perdre auprès de Jules III, et dans ce but ils engagèrent le pape à convoquer en assemblée les fabriciens et les administrateurs de Saint-Pierre, qui devaient prouver clairement à Sa Sainteté que Buonarrotti avait gâté cet édifice. Le conseil réuni, ces bonnes gens l'accusèrent en effet de n'avoir percé que trois fenêtres pour trois chapelles, ce qui, par suite, priverait complétement de lumière l'intérieur de l'église. Jules III fit part à Michel-Ange des plaintes portées contre lui. « Je voudrais bien voir et entendre ces messieurs, répondit l'artiste. — Nous voici, reprit le cardinal Marcello en s'avançant. — Eh bien, monsignore, au-dessus de ces trois fenêtres il doit y avoir trois ouvertures dans la voûte qui sera construite en travertin. — Vous ne nous l'aviez jamais dit! s'écria le cardinal. — Je ne suis et n'entends pas être

obligé de dire à Votre Seigneurie, pas plus qu'à tout autre, ce que je dois ou veux faire. Votre office est de me procurer des fonds et d'écarter les fripons. Quant à la bâtisse, c'est mon affaire. » Puis, se tournant vers le pape, il ajouta : « Vous voyez, Saint-Père, ce que je gagne; si les fatigues que j'endure ne sont d'aucune utilité pour mon âme, je perds mon temps et mon travail. »

C'est avec ces anecdotes, grossies outre mesure et dénaturées à plaisir, qu'on a façonné le portrait légendaire de Michel-Ange : esprit amer et sarcastique, cœur ulcéré, caractère irritable, rude jusqu'à l'âpreté; ne pouvant supporter la plus légère observation, véritable misanthrope atrabilaire, insociable, amoureux presque maladif de la solitude, duquel Jules II disait : « Il est terrible et on ne peut vivre avec lui. » Sous ce jour défavorable il s'est lui-même peint dans un de ses madrigaux[1] : « Pour moi, dans mes chagrins, j'ai du moins ce contentement que personne ne lit sur mon visage ni mes ennuis ni mes désirs. Je ne crains pas plus l'envie que je ne cherche les honneurs et les louanges du monde, de ce monde aveugle et trompeur qui ne protége que ceux qui le payent le plus d'ingratitude, et je marche dans des routes solitaires. » Mais Michel-Ange parle ici en poëte, peut-être au lendemain d'une des grandes déceptions de sa vie, et nous ne pouvons pas le prendre à la lettre sans courir le risque de forcer son portrait. Nous ne devons pas oublier qu'il fut lié avec les hommes les plus distingués de son temps, recherché par sept papes qui l'affectionnaient, intime avec Polo Farnèse, Bembo, Cesis, Contarini, Médicis, Santa-Croce, Ridolfi, Strozzi, le chevalier Lione, Gherardo Perini, le marquis del Vasto;... et qu'il fut adoré de ses élèves, Sébastien del Piombo, Vasari, Sansovino, Altoviti, Daniel de Volterre, Rosso, Pontormo, auxquels non-seulement il prodiguait ses conseils, mais encore ses dessins et jusqu'à des compositions entières.

Si Michel-Ange avait des manières étranges, au point que Clément VII ne lui parlait que debout, dans la crainte de le voir s'asseoir en sa présence, ce n'était point par forfanterie, mais par oubli de sa personne quand, entraîné par son imagination, il exposait ses idées; s'il recherchait la solitude, ce n'était point parce qu'il avait en haine les hommes, mais parce que son âme avait besoin de silence et de tranquillité pour enfanter ses gigantesques compositions. Dans une de ses conversations avec la marquise Colonna et que François de Hollande a transcrite aussitôt après l'avoir entendue, il a exposé les raisons de sa manière d'être, et rien dans sa conduite ne nous autorise à ne pas les admettre.

1. *Rime de Micheagnolo Buonarrotti,* Madrigal 27.

Un jour qu'il se trouvait dans l'église Saint-Silvestre en compagnie de messire Lactance Tolomei, neveu du cardinal de Serna, de François de Hollande, miniaturiste portugais, et d'Ambroise de Sienne, prédicateur renommé, la marquise Colonna, s'adressant directement à Michel-Ange, lui dit : « Pour moi, je ne vous considère pas moins digne d'éloges pour la manière dont vous savez vous isoler, fuir nos inutiles conversations et refuser de peindre pour tous les princes qui vous le demandent, que pour n'avoir produit qu'un seul ouvrage en toute votre vie comme vous avez fait.

— Madame, répondit Michel-Ange, peut-être m'accordez-vous plus que je ne mérite; mais, puisque vous m'y faites penser, permettez-moi de vous porter mes plaintes contre une partie du public, en mon nom et en celui de quelques peintres de mon caractère, ainsi que de maître François, ici présent. Des mille faussetés répandues contre les peintres distingués, la plus accréditée est celle qui les représente comme des gens bizarres et d'un abord difficile et insupportable, tandis qu'ils sont de nature fort humaine. Partant, les sots, je ne dis pas les gens raisonnables, les tiennent pour fantasques et capricieux, ce qui s'accorde difficilement avec le caractère d'un peintre... Les oisifs ont tort d'exiger qu'un artiste, absorbé par ses travaux, se mette en frais de compliments pour leur être agréable; car bien peu de gens s'occupent de leur métier en conscience, et ceux-là ne font pas leur devoir qui accusent l'honnête homme désireux de remplir soigneusement le sien. Au reste, si les grands peintres se montrent quelquefois intraitables, ce n'est point par orgueil, c'est parce qu'ils trouvent peu d'esprits à la portée de la peinture, ou bien parce qu'ils ne veulent pas abaisser leur intelligence par d'inutiles conversations avec des oisifs, ou la détourner de leurs continuelles et profondes méditations. Je puis affirmer à Votre Excellence que même Sa Sainteté me cause quelquefois ennui et chagrin, en me demandant pourquoi je ne me laisse pas voir plus souvent; car, lorsqu'il s'agit de peu, je pense lui être plus utile et mieux la servir en restant chez moi qu'en me rendant auprès d'elle. Alors je dis à Sa Sainteté que j'aime mieux travailler pour elle à ma façon que de rester un jour entier debout en sa présence, comme font tant d'autres.

— Heureux Michel-Ange! s'écria François de Hollande; parmi tous les princes, il n'y a que les papes qui sachent pardonner un tel péché!

— Ce sont précisément des fautes de cette sorte que les rois devraient pardonner, reprit Michel-Ange. Je vous dirai même que les graves occupations dont je suis chargé m'ont donné une telle liberté, que tout en causant avec le pape il m'arrive de placer, sans y réfléchir, ce chapeau



de feutre sur ma tête, et de parler très-librement à Sa Sainteté; cependant elle ne me fait pas mourir pour cela..., et c'est dans ces moments que mon esprit est le plus occupé de ses intérêts. Si, par hasard, il se trouvait un original assez fou pour se complaire dans la solitude, au risque de perdre ses amis et d'avoir tout le monde contre soi, vous auriez raison de lui en savoir mauvais gré; mais lorsqu'un homme agit ainsi naturellement, ou parce qu'il y est contraint par les exigences de son état, ou parce que son caractère répugne à la feinte et aux façons, il semble qu'alors c'est une grande injustice de ne pas laisser un tel homme en repos, surtout quand il ne vous demande rien. Que prétendez-vous de lui et pourquoi vouloir qu'il prenne part à ces vains passe-temps que son amour de la tranquillité le porte à fuir? Ignorez-vous qu'il est des sciences qui réclament l'homme tout entier, sans laisser à la moindre partie de son esprit la liberté nécessaire pour se mêler à vos désœuvrements? Quand cet homme aura les mêmes loisirs que vous, je consens qu'on le fasse mourir s'il ne pratique vos étiquettes et cérémonies aussi bien ou mieux que vous-mêmes... J'ose l'affirmer, l'artiste qui s'applique plutôt à satisfaire les ignorants qu'à sa profession, celui qui n'a dans sa personne rien de singulier, de bizarre, ou du moins ce qu'on appelle ainsi, ne pourra jamais être un homme supérieur[1].»

C'était donc la conscience que Michel-Ange apportait dans l'accomplissement de ses devoirs d'artiste qui lui faisait fuir la société des hommes; et on comprend aisément qu'après avoir longuement mûri une œuvre dans la solitude, après avoir, au témoignage de Vasari, recommencé dix ou douze fois une même figure, il se refusât à sacrifier le fruit de ses graves méditations aux caprices irréfléchis de faux amateurs. Mais est-ce à dire pour cela qu'il fermait obstinément l'oreille à tous les avis, sans égard pour la personne qui les donnait? Loin de là : quelques lignes écrites au bas d'un dessin nous montrent au contraire qu'il accueillait et sollicitait même les conseils des hommes qui avaient pour les donner d'autres titres que celui d'être d'opulents seigneurs dépensant volontiers leur argent à la décoration de leurs palais. C'est ce côté peu connu du caractère de Michel-Ange que nous sommes heureux de faire connaître en publiant l'esquisse du dessin de la *Chute de Phaéton*, qu'il fit pour son ami et élève, le chevalier Tommasso de Cavalieri.

Sur cette précieuse esquisse, qui a appartenu à Mariette et que nous sommes fier de posséder aujourd'hui, on lit :

Ser Tommasso se questo schizzo non vi piace, ditelo a Urbino a cio

1. Raczynski, *les Arts en Portugal.*

ch io abbi tempo da averne facto un altro... come vi promessi, e si vi piace, e vogliate, ch io lo finisca... [1].

Quel langage différent de celui tenu par Michel-Ange en d'autres occasions! Il veut faire un dessin pour son ami Tommasso et, avant d'en arrêter définitivement la composition, il lui en envoie l'esquisse par Urbino, son broyeur de couleurs; et, bien que cette esquisse ait été longtemps méditée et minutieusement exécutée, il désire savoir si elle lui convient, et, dans le cas où elle ne lui plairait pas, il est prêt à la recommencer! Nous n'avons pas malheureusement la réponse de Tommasso, mais nous sommes autorisé à croire que s'il approuva l'ensemble de la composition, il se permit plusieurs observations que Michel-Ange crut assez justes pour modifier considérablement son premier projet. Dans l'esquisse soumise à l'appréciation de Tommasso, deux femmes et un homme symbolisent les rivières. Tout absorbés dans leur désespoir, ces trois personnages tordent leur corps superbe sans porter aucune attention à la chute de Phaéton, qu'un vieux Fleuve, le bras appuyé sur son urne, est seul à regarder d'un œil aussi superbe qu'indifférent. Dans le dessin achevé, qui fait partie de la collection de Windsor, Michel-Ange introduit un enfant qui porte son urne vide avec l'indifférence familière à l'enfance et remplacé l'homme par une troisième naïade; les Rivières, les premières appelées à retirer les bénéfices de la révolution qui s'opère, sont aussi les premières à s'apercevoir de la catastrophe et, avec l'espérance, leur corps plein de jeunesse revient à la vie; quant au Fleuve, vieillard à la barbe limoneuse, il ne s'inquiète point de ce qui se passe dans les cieux et, abstrait en lui-même, il reste la tête tristement inclinée sur sa poitrine épuisée par de longues et anciennes souffrances [2].

De ces quelques lignes écrites au bas du croquis de la *Chute de Phaéton*, des modifications essentielles apportées dans la composition définitive, ne devons-nous pas conclure que, si Michel-Ange raillait le gonfalonier Toderini, parlait fièrement au seigneur ferrarais, éludait habilement les désirs de Jules II, répondait avec hauteur au cardinal Marcello, il savait aussi se ranger aux avis éclairés d'un simple gentilhomme romain? Ses réponses altières, rapportées par Vasari et dont on a voulu se faire une arme pour reprocher à Michel-Ange ses manières arrogantes et insociables, sont précisément de celles qui font honneur à son caractère d'artiste. Qui oserait le blâmer de n'avoir jamais consenti à mutiler ses

1. Nous avons remplacé par des points les mots illisibles.

2. Nous donnons simplement le trait du dessin de Windsor, que ses dimensions nous empêchent de reproduire ici avec tout son fini.



CHUTE DE PHAÉTON.

Dessin de Michel-Ange (collection de Windsor).

admirables conceptions pour plaire à de puissants protecteurs, lorsque nous le voyons si complaisamment soumettre sa pensée au jugement d'un homme de goût? Puisse donc la publication de notre esquisse servir à mieux placer dans son jour la grande figure de Michel-Ange, en rectifiant un préjugé que l'envie a fait naître et que la médiocrité, complaisante envers les puissants et incapable de comprendre la fierté du génie, n'a que trop facilement accepté!

ÉMILE GALICHON.



GRAMMAIRE DES ARTS DÉCORATIFS

POUR FAIRE SUITE A LA

GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN[1].

DENTELLES.



On peut dire de la toilette des femmes ce qu'on a dit de la nature, qu'elle est surtout admirable dans les plus petites choses, *maxime miranda in minimis.* Il ne faut donc pas s'étonner que la dentelle puisse jouer un si grand rôle dans leur ajustement, et, du reste, que de choses à considérer ici, combien de précautions délicates ont dû être apportées à la façon de cet ornement si solide et si léger tout ensemble, si transparent et si ferme!

Il serait inutile d'en écrire bien long sur la dentelle si nous avions encore les anciennes mœurs, car toutes les femmes d'autrefois se connaissaient en points. Ce n'étaient pas seulement les « closes nonains » qui s'imposaient la tâche de filer, de coudre, de broder, pour échapper à l'ennui du cloître et pour empêcher les évasions de la pensée. Les ouvrages à l'aiguille tenaient une grande place dans la vie des femmes de la plus heureuse condition. Cet emploi sédentaire des heures du jour, en exerçant la délicatesse de leurs mains et de leur goût, les retenait au logis, les habituait, les attachait à la vie intime, et c'est à peine si leur esprit pouvait voyager. Il faut dire aussi que l'isolement des manoirs, la rareté ou le mauvais état des chemins, rendaient les déplacements difficiles et confi-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, 2e période, pages 297 et 515, t. IV, p. 193 et 369, t. V, p. 5, et t. IX, p. 97.

naient les dames et les damoiselles dans l'intérieur de leurs habitations et souvent les princesses mêmes dans leurs palais.

Les reines avaient donné l'exemple. Isabelle en Espagne, Catherine de Médicis en France, Catherine d'Aragon en Angleterre, sans parler de Marie Stuart, pour qui le fil et la soie furent des compagnons de captivité, étaient des ouvrières habiles et très-diligentes qui enseignaient l'art de l'aiguille aux jeunes filles de la cour. Il est même probable que la dentelle fut inventée dans un de ces ateliers où les grandes dames préparaient les triomphes de leur coquetterie et de leur élégance.

Au surplus, il n'y avait qu'un pas de la broderie à jour à la guipure, qui fut la première dentelle, et comme les plus anciennes guipures et les plus anciens modèles gravés nous sont venus de Venise, il est à croire que la dentelle fut une invention italienne. Ceux qui attribuent à ce genre d'ouvrage une très-haute antiquité et une origine orientale n'ont pas réfléchi que si les peuples de l'Orient, qui sont les plus anciens, avaient fabriqué la dentelle plusieurs siècles avant qu'elle fût connue en Europe, il serait bien étrange qu'ils eussent cessé d'en faire du jour où ils nous auraient communiqué leur secret, alors surtout que ces peuples ont si fidèlement conservé, depuis les commencements de l'histoire, leurs idées, leurs coutumes, leurs costumes et leurs industries.

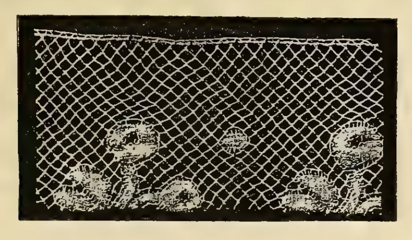
Quoi qu'il en soit et sans nous arrêter à une question qui n'est pas précisément de notre domaine, nous avons à étudier ici la dentelle comme élément décoratif.

Ce qui distingue essentiellement la broderie de la dentelle, c'est que la première se superpose à un fond préexistant, tandis que la seconde se fabrique avec son fond et ne demande aucun tissu préalable.

On entend par *dentelle* un ouvrage fait à l'aiguille ou aux fuseaux sur un fond régulier appelé réseau ou treille, et l'on est convenu d'appeler *guipure* tout ouvrage du même genre dont le dessin se détache sur un fond irrégulier. Ainsi, c'est dans le fond que réside la principale différence entre la guipure et la dentelle. Celle-ci est conçue pour se détacher sur un réseau dont elle sera inséparable ; celle-là, au contraire, est imaginée et exécutée indépendamment de tout fond. L'ouvrière, après avoir terminé son travail, sa *fleur*, en réunit les motifs par des liens inégaux qu'on appelle *brides*. La bride, dans la dentelle à l'aiguille, est un composé de deux ou trois fils festonnés, c'est-à-dire réunis par un point de feston ou de boutonnière, et, malgré sa ténuité apparente, elle forme une attache très-solide. Dans la guipure aux fuseaux, la bride est une tresse de quatre fils.

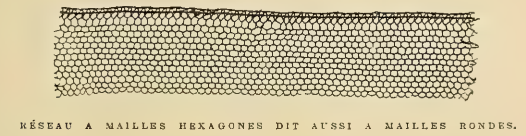
L'aspect d'une dentelle, sa douceur, son ampleur, son élégance, tiennent à une foule de choses qu'il faut connaître si l'on veut s'intéresser aux grands effets que produit cette petite cause. Ces choses sont le fond, le dessin, le point, le toilé, le grillé, le mat, les jours, l'engrelure, le pied et le picot.

Le fond, qu'on nomme aussi *réseau*, est un treillage régulier de fils qui forment, en se croisant, tantôt un filet carré ou à losanges, comme



RÉSEAU A MAILLES CARRÉES EMPLOYÉ DANS LA VALENCIENNES.

celui de la valenciennes, tantôt des mailles à six pans, comme celles du point d'Alençon. Quelquefois, les cotés de l'hexagone sont ressentis par la

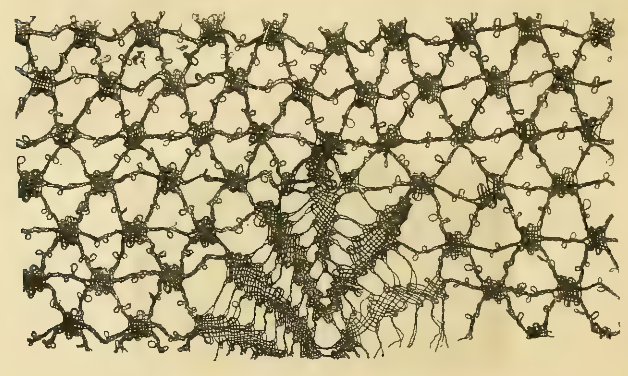


RÉSEAU A MAILLES HEXAGONES DIT AUSSI A MAILLES RONDES.

torsion du fil, ou bien chaque pan de la maille est recouvert de plusieurs points de boutonnière, quand l'ouvrage se fait à l'aiguille, et l'on donne ainsi de la solidité au réseau qui s'appelle alors *fond de bride*. En effet, les fils du réseau ressemblent en ce cas aux liens festonnés qui sont les brides de la guipure et qui s'appellent aussi *barrettes* quand elles sont fortes.

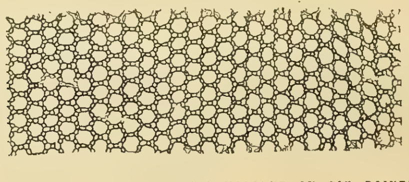
Mais de même que le graveur au burin voulant faire sur le cuivre un ton plus ou moins ferme croise ses tailles en divers sens, de manière à laisser transparaître dans l'épreuve la blancheur du papier, de même la dentellière varie son réseau, soit en croisant trois fils de façon à produire une suite d'hexagones séparés par de petits triangles, soit en formant des

mailles rondes assez larges, entourées d'un menu treillage. Ce dernier réseau, qui est précieux et charmant, s'emploie dans la dentelle à la Vierge



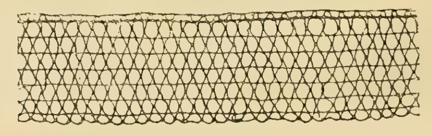
FOND DE GUIPURE A BARRETTES.

d'origine suédoise; il s'appelle ordinairement *fond de cinq trous*, et en



FOND CINQ TROUS DIT AUSSI MARIAGE OU SIX POINTES.

Auvergne *mariage*; l'autre est le point de Paris ou le *fond chant*, ainsi



FOND CHANT.

nommé sans doute par abréviation pour Chantilly, qui est le lieu où l'on commença d'en faire.

Que de délicatesses inventées afin de rendre plus jolie une jolie

femme, que de grâce dans cette première trame ourdie pour nous plaire! Mais nous ne sommes encore qu'au commencement de la conspiration. Sur ce réseau doit être ouvré le dessin, en termes techniques, la *fleur*. C'est l'ornement que le dessinateur a composé sur le papier et qu'il a reporté sur un parchemin. Les contours en sont tracés d'abord en piqûres d'épingles, ensuite ponctués par un fil épais et fort qui les entrelace avec le fil mince du réseau. Le dessin aura plus ou moins de relief, suivant que les traits auront été accentués par un cordonnet gros et plat, comme dans la dentelle de Malines, ou qu'ils n'auront d'autre entourage qu'une légère bordure de réseau qui en adoucit le contour, comme dans le vieux point de Bruxelles.

La fleur une fois dessinée, je veux dire une fois arrêtée dans ses lignes extérieures, comment sera-t-elle remplie? Par des toilés, des grillés et des mats. Le *toilé* est un tissu serré dont les fils se croisent à angles droits comme ceux de la toile et présentent une surface unie. Le *grillé*, c'est une partie dont les fils, peu serrés, se croisent en diagonales et forment un grillage de losanges plus ou moins ouvert. Quant aux morceaux sur lesquels l'aiguille ou le fuseau sont revenus plusieurs fois pour les épaissir, les broder, ils constituent ce qu'on nomme le *mat*.

Ainsi dans cette architecture impondérable qui a pour assise des fils de lin ou de soie le plein est exprimé par le toilé et le mat; le vide est représenté à demi par le grillé et par des ouvertures appelées *jours;* mais ce nom de jour leur est appliqué seulement lorsqu'elles sont traversées par quelques fils artistement disposés pour intercepter quelque peu la lumière. Quand l'ouverture n'est coupée par aucun fil, elle n'est qu'un trou voulu.

Pour peu que l'on soit familiarisé avec l'art du graveur ou avec les jeux du crayon, on peut déjà concevoir quelle richesse, quelle variété, quelle couleur, je dis bien, quelle couleur, pourront donner à la dentelle le mélange du grillé avec le mat, des jours avec le toilé et le passage de l'uni au grenu, et l'accent des contours, et enfin la grande opposition formée par l'ensemble de cette capricieuse broderie avec le fond léger et régulier du réseau, lequel sera un contraste en même temps qu'une transition, une douceur et une saveur.

Et combien ce joli ouvrage deviendra plus piquant si la treille est mouchetée de *points d'esprit*, c'est-à-dire de ces petits reliefs ronds ayant la grosseur d'un grain de millet, qu'on dispose en quadrilles comme dans les simples voilettes de tulle, ou bien de ces petits carrés plats qui sont disposés de même dans la dentelle de Lille et d'Arras.

Ce n'est pas tout : la dentelle devant être le plus souvent cousue ou

faufilée à telle ou telle partie de la toilette pour servir de bordure ou de volant a besoin pour cela d'une *engrelure*, c'est-à-dire d'une sorte de lisière dont les fils peu serrés permettent, sans toucher à la dentelle, d'en changer l'usage, de la détacher d'une parure pour la rajuster à une autre.

Mais il est des morceaux auxquels il suffit d'avoir un *pied*. On désigne ainsi le gros fil auquel la dentelle sera suspendue; c'est comme un abrégé de l'engrelure. Au lieu d'être au bas de la pièce, le pied en termine l'extrémité supérieure. Il y a dans toute dentelle qui n'est pas circulaire un haut et un bas. Le bas se termine par un *picot*, boucle de fil pas plus large qu'une piqûre d'épingle. Quelle ténuité dans la grâce de cet ornement à peine visible! Supprimez ce méandre, vous aurez une



POINT D'ESPRIT.

ligne roide et sèche; la dentelle se détachera brusquement sur la soie ou le velours, au lieu de se marier avec le dessous par un contour fondu et perdu.

Ces fines attentions dont l'unique but est de charmer le regard, ces façons ingénieuses d'exprimer un dessin avec des fils entrelacés, *passés* l'un dans l'autre, elles sont communes à toutes les dentelles, à tous les *passements* (car on les appelait ainsi autrefois), toutes ont des mats, des jours, des vides, un pied et des picots, — car les mots *toilé* et *grillé* ne s'emploient que dans le travail au fuseau, — mais chacune a son caractère propre, qui tient surtout au choix du dessin et à la nature du point qu'on a employé pour la faire.

Parlons d'abord du dessin.

Dessin pour dentelle. — Un principe de goût à observer dans le dessin des dentelles, c'est de n'y pas mettre des objets trop nettement définis, tels qu'un vase, une corbeille, une couronne, un cœur de bœuf, une queue de dindon. Plus ces objets sont fidèlement imités, plus ils sont malséants dans la dentelle. L'idée de pesanteur qui s'attache à la figure d'un vase, d'une couronne, d'une corbeille, est en contradiction avec la

légèreté du tissu. D'ailleurs un objet naturellement convexe a mauvaise grâce à figurer sur un tissu qui est à jour et dont l'épaisseur est presque nulle. Si la chose dessinée ne doit pas être reconnue, il est inutile de la dessiner exactement, et si elle doit être distinguée au premier coup d'œil, elle devient choquante lorsqu'elle est de sa nature sphéroïdale ou cubique.

Au temps de la reine Charlotte, des Anglais firent confectionner, pour la lui offrir, une dentelle en point d'Angleterre dont le dessin était une allusion à la défaite de l'invincible *Armada* par la flotte d'Élisabeth. Des vaisseaux de guerre inclinés sous le vent, des dauphins aussi grands que les navires, un fort aussi petit qu'un dauphin, des faisceaux d'armes et des drapeaux : tels sont les objets qui se détachent alternativement sur un fond de bride hexagone et sur un réseau à mailles carrées et larges, semé d'étoiles. Se figure-t-on une reine portant sur ses épaules l'image d'une frégate en détresse ou montrant sur sa gorge des dauphins bondissant auprès d'un fort ! Et lorsque de pareils ornements arrêtent les regards du spectateur, comment s'occuperait-il de la personne ornée?

De nos jours, le désir ou plutôt la passion du nouveau a conduit les fabricants, même les plus habiles, même les plus renommés par leur goût, à introduire dans les motifs de leurs dessins pour dentelles des effets d'ombres et des intentions de modelé. On a regardé, on a vanté comme un progrès l'innovation que présentent les derniers ouvrages faits à Bayeux en dentelles de Chantilly, et qui consiste à rehausser le dessin en y ajoutant les jeux du clair-obscur, en y représentant, par exemple, des fleurettes en raccourci, un bouton de rose à demi caché derrière une feuille, un convolvulus qui ouvre obliquement sa cloche évasée, en simulant, en un mot, divers plans au moyen de teintes graduées et de nervures profondes. Eh bien, ce prétendu progrès nous semble une malheureuse nouveauté, susceptible de faire perdre à la dentelle son caractère, car il en est de cet art décoratif comme de la plupart des autres : l'imitation littérale et la perspective y sont des éléments de corruption.

Les Vénitiens mettaient, il est vrai, des reliefs ressentis dans leurs guipures et dans ces points noués qu'ils appelaient *punto a gropo;* mais ces reliefs portent leur ombre selon l'incidence du jour. A chaque mouvement de la personne, ce qui était l'ombre devient le clair et ce qui était le clair devient l'ombre. Aucune prétention au modelé, aucune pensée d'imitation n'a guidé le dessinateur, et il est probable que si l'idée lui en était venue, cette simple observation l'en eût détourné, à savoir que le modelé fixe d'une image rendue par le travail de l'aiguille ou du fuseau est contrarié à tout moment par les variations du jour, tombant de droite

ou de gauche, selon que la femme se meut dans un sens ou dans un autre.

Que si l'on dessine en teintes ombrées une coupe, un panier, une clochette ou tout autre objet cylindrique ou ovoïde, il arrivera que la convexité de la forme sera crevée par les fronces de la dentelle, que ce qui devait avancer s'enfoncera et qu'ainsi, pour peu que l'œil soit averti par un dessin nettement accusé, par une imitation précise, on aura une perspective à rebours. Et ce modelé d'une image quelconque sur la dentelle, il est contraire au sentiment, même lorsque la dentelle est immobile comme elle le serait, par exemple, si on en faisait une nappe d'autel, un tour de chaire, ou qu'on l'étendît sur un meuble de parade, parce qu'alors les objets précisés auraient l'inconvénient de se faire voir chacun en détail au lieu de se fondre dans un ensemble harmonieux et doux, piquant et caressant.

Mais ce que nous disons ici du modelé de la fleur s'applique aussi à la symétrie des motifs, avec cette différence que la symétrie peut convenir à la dentelle lorsqu'elle doit être vue sans plis; lorsqu'elle doit servir à un couvre-lit ou à garnir sur un fond de percaline le devant d'une toilette, les figures géométriques ou rayonnantes y feront bien, disposées par alternance ou simplement répétées en quadrilles; mais si la dentelle doit s'adapter au vêtement, si elle doit remuer avec la personne qui la portera et faire des plis prévus ou imprévus, la symétrie n'y est plus utile, elle n'est bonne qu'à flatter le chaland lorsqu'on lui étale la marchandise demandée, les beaux entoilages.

En achetant une pièce de dentelle qu'on lui montre à plat, une femme se laisse prendre plus aisément au rhythme d'un dessin bien ordonné. C'est pour cela que le fabricant tient à la symétrie et commande des motifs comme on en dessinerait pour le papier peint. Mais une fois que la dentelle sera employée en coiffure, en cravate, en fichu, en tunique, en écharpe; une fois qu'elle sera coquillée en volants, froncée en manchette ou en jabot, que deviendra la régularité des répétitions, que deviendra la grâce des alternances? Combien nous paraît préférable pour de pareils usages un dessin capricieux, une confusion de formes à moitié imaginaires, j'entends une confusion apparente, adroitement calculée pour être l'équivalent d'un ordre caché, — ou, si l'on veut, d'un désordre aimable.

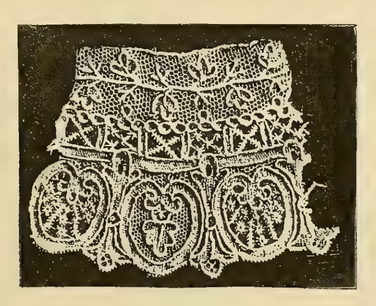
Ces jolis grimoires d'où rien ne semblera ni avancer ni fuir, si ce n'est par les plis qu'on y fera, seront simplement une interception de la lumière quand on regardera la dentelle au jour et une interception de la transparence quand le dessin se détachera en clair sur des nuances foncées, ou bien en noir sur un jupon de faille tendre ou sur la blancheur

de la peau. La confusion d'ailleurs en sera suffisamment rachetée par la régularité du réseau, et rien n'empêchera, si l'on veut, qu'on ne donne à l'ouvrage un peu de ressort et de jeu par l'accent de quelques nervures vives ou légères, l'essentiel étant de ne pas imiter le dessinateur d'après nature.

Parlons maintenant du *point*. Le point a une telle importance qu'il a été, dès le principe, synonyme de dentelle, et comme il varie suivant les localités, on dit point de Bruxelles, point d'Alençon, point d'Honiton, point de Gênes, point de Venise, point de Hongrie.

Les variétés de points sont nombreuses ; mais au-dessus de ces variétés il y a d'abord une grande distinction à établir. La dentelle se fait de trois manières : à l'aiguille, au fuseau, à la mécanique, et chacun de ces procédés a ses aspects divers, ses qualités, ses défauts, ses nuances.

Dentelle à l'aiguille. — Il est reconnu par tout le monde que le point d'Alençon qui se fait à l'aiguille est le plus riche, le plus beau de tous. Et si l'on attache tant de prix à cette dentelle, ce n'est pas seulement



POINT D'ALENÇON.

parce qu'elle représente un travail considérable, c'est aussi parce rien ne peut remplacer dans les ouvrages humains ce qui est façonné directement par la main de l'homme et surtout par la main de la femme. Quelle que soit la dépendance de cette main, obligée de suivre fidèlement sur un parchemin vert le dessin conçu et tracé par un autre, il y a toujours, même dans l'action de calquer un contour, je ne sais quoi de personnel, une imperceptible déviation à droite ou à gauche, en deçà ou au delà, qui imprime au dessin un accent de fermeté ou de douceur, d'indécision ou de volonté. Et quand le tracé est fini, quand les contours du dessin ont été

marqués par un fil passé dans les piqûres, l'ouvrage est donné à l'ouvrière qui doit tricoter le réseau, et ici reparaissent les nuances que la mécanique ne saurait présenter, mais que rend sensibles l'exécution par la main d'un être vivant, surtout lorsque le réseau se complique de la bride.

Élégante et fine et tout entière en fil de lin, la dentelle d'Alençon joint à ces qualités celle d'avoir un ornement ressenti comme l'est souvent le dessin des maîtres. Je parle de ces crins que l'ouvrière introduit dans le cordonnet des contours pour leur donner plus de consistance et de relief, de telle sorte que l'entourage des jours, fortement précisé, redouble le jeu que produit la différence du plein au vide.

De plus, la fleur du point d'Alençon étant remplie au point de boutonnière, cela prête à la dentelle un aspect étoffé, brodé, riche, qui n'en détruira pas la finesse parce que la dentellière aura soin de *régaler* la surface, autrement dit de la polir en la pressant avec un brunissoir, et de rendre ainsi doux à l'œil comme au toucher ce qui était d'abord inégal et grenu.

Enfin, après bien des opérations inutiles à décrire ici, il en est une qui demande une habileté féminine et un certain raffinement dans le tact; c'est l'*assemblage*, c'est-à-dire la réunion de morceaux séparément finis, au moyen d'une couture invisible appelée point de raccroc. Il est donc vrai que si la dentelle d'Alençon est proclamée la reine des dentelles, cela tient à ce qu'à la beauté de sa fleur, de ses jours, de son fond de brides, elle joint l'avantage d'être façonnée entièrement à l'aiguille.

Dentelle aux fuseaux.— Après les dentelles à l'aiguille qui réunissent toutes les qualités désirables de netteté et d'ampleur, de somptuosité et d'élégance, viennent les dentelles au fuseau dont le caractère dominant est le fondu des contours et la suavité de l'aspect général : l'aiguille est au fuseau comme le crayon à l'estompe. Ce que le fuseau adoucit, l'aiguille le précise et en quelque sorte le burine. Ici se manifestent encore bien des nuances qui trahissent l'action de la main; mais, pour les saisir, il faut d'abord examiner comment se fait la dentelle au fuseau.

Le métier à dentelle que, suivant les pays, on appelle carreau ou coussin, est une boîte carrée, garnie et rembourrée extérieurement. A la surface supérieure, qui présente une inclinaison très-sensible, est ménagée une ouverture où tourne sur son axe un cylindre rembourré aussi et bien ferme. Sur ce cylindre, placé horizontalement de façon à déborder un peu l'ouverture qui l'a reçu, est fixé un parchemin qu'on a préalablement piqué de trous d'épingles suivant le tracé du dessin qui doit être suivi. Pour l'exécution du travail, on se sert d'une quantité de fuseaux garnis de fils, que l'on tresse, que l'on enlace comme le commande le dessin.

Des épingles plantées dans les trous de la piqûre, au fur et à mesure que l'ouvrage avance, servent de jalons à l'ouvrière et maintiennent le point. La piqûre ayant été posée de manière que les parties du dessin se raccordent, on peut, en tournant le cylindre mobile sur lequel elle est fixée, conduire le travail sans solution de continuité, tandis que dans le Brabant, où l'on travaille sur un simple coussin, l'ouvrière est obligée de relever les fuseaux quand l'ouvrage est au bout du coussin, et de les reporter à l'autre extrémité [1].

Par cette description sommaire du métier à dentelle, on peut voir que ce métier, tout simple qu'il est, exigeait un apprentissage spécial, une méthode qui n'était pas la même que celle employée pour tresser des ganses et fabriquer des franges à têtes ajourées, et qu'il y fallait notamment un nombre très-considérable d'épingles; qu'enfin, plus rapide et moins coûteuse que la dentelle à l'aiguille, la dentelle aux fuseaux avait un caractère plus industriel et devait prendre par cela même un plus large développement [2].

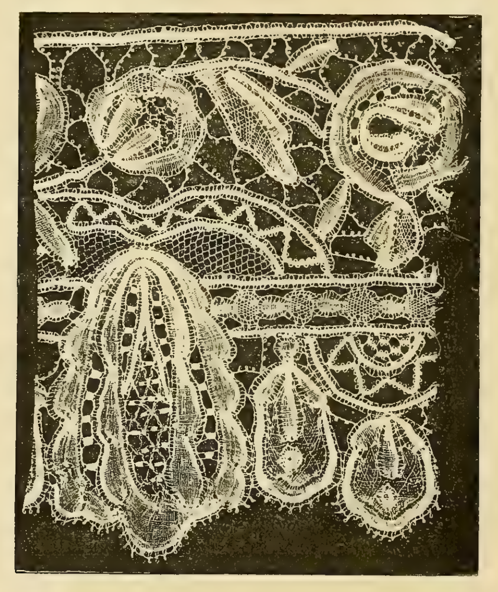
Lorsque nous furent importées d'Italie les fraises ou collerettes à godrons, les passements à l'aiguille dont on les orna les terminaient sèchement, leur donnaient des bords aigus et en formaient comme un collier hérissé de piques. Mais quand on eut substitué à ces roides guipures des dentelles aux fuseaux, ces ouvrages plus légers, plus souples, adoucirent les contours et rendirent presque vaporeuses les découpures des godrons à triple étage qui emprisonnaient la tête et la faisaient ressembler, suivant le mot de l'Estoille, *au chef de saint Jean-Baptiste dans un plat.*

Emploi des dentelles. — Ainsi avertie des différents effets que produit la dentelle, selon qu'elle est faite à l'aiguille ou au fuseau, la femme jalouse de se parer ne prendra pas indifféremment, pour l'adapter à sa

1. *La Dentelle à l'aiguille et aux fuseaux,* par M. J. Séguin. Paris, Rothschild. 1874. — Ce livre, qui est composé par un homme tout à fait compétent, nous a été communiqué en manuscrit, et nous pouvons dire qu'il sera des plus intéressants et des plus instructifs. La critique historique y est surtout remarquable. L'auteur réfute avec preuves toutes les erreurs commises par ses devanciers; il décrit en détail tous les genres de fabrication et en fait connaître tous les centres.

2. C'est ce qui explique pourquoi les dames riches continuèrent, jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, de se livrer au travail à l'aiguille, et pourquoi l'on vit paraître coup sur coup tant de beaux recueils publiés pour elles avec luxe : à Venise et à Lyon, par Ostans; à Paris, par Dominique de Sera, aidé du célèbre peintre Jean Cousin; à Lyon et à Paris, par le seigneur de Vinciolo; à Venise, par Cesare Vecelli et par quelques auteurs anonymes, — la plupart de ces recueils réimprimés plusieurs fois, — tandis qu'après la publication intitulée *le Pompe,* qui eut lieu en 1557, et qui contenait des patrons pour les ouvrages aux fuseaux, il ne parut aucun recueil de ce genre jusqu'en 1598, qui est la date du livre de Foillet, imprimé à Montbéliard.

toilette, du point de Bruxelles, aux contours résolûment accusés, ou de la dentelle de Bruges, à l'aspect harmonieux et *flou*. Elle saura distinguer, suivant l'usage qu'elle en veut faire, le point d'Alençon, au dessin toujours prononcé, aux fleurs richement brodées sur réseau ou sur fond de brides, d'avec les malines légères, qui n'ont d'accent que sur le trait du dessin. Elle n'aura garde de ne faire aucune différence entre la gui-



DENTELLE DE BRUGES.

pure d'Honiton, aux fins toilés, aux reliefs discrets, et l'ancien point de France, tel qu'on l'imite aujourd'hui, avec ses rehauts gras, ses fortes brides picotées, ses grands jours imités eux-mêmes du point de Venise. Elle aura bien vite remarqué que les applications dites d'Angleterre et le point de gaze ont un caractère magnifique, tranché et fier, tandis que les dentelles aux fuseaux fabriquées en Flandre, à Lille, à Arras, à Mirecourt, ont un air de souplesse, de légèreté et de douceur.

Aujourd'hui, que l'on en revient si volontiers aux modèles d'autrefois, aujourd'hui que, sous le nom *Cluny*, les dentellières du Puy renouvellent

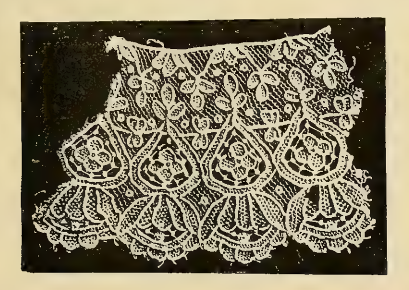
si habilement les anciens types, il est à propos de faire une observation relative aux convenances de la toilette.

Rien n'est absolument beau dans ce qui doit orner la figure humaine.



DENTELLE DE MALINES.

Tout est relatif à la personne, à son caractère extérieur, à sa physionomie morale, sans parler de l'harmonie indispensable d'une parure aussi délicate que la dentelle, et aussi remarquée, avec le reste du costume.

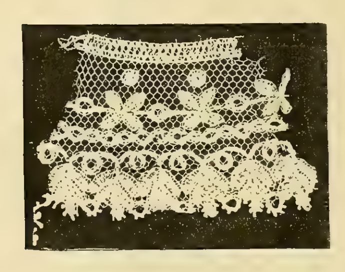


POINT DE GAZE,

Réseau et fleurs à l'aiguille.

Il arrive chaque jour qu'une femme élégante, à son entrée dans un magasin de dentelles, s'entend faire une question qu'elle ne comprend pas ou qui l'importune : « Vous désirez voir des dentelles, madame; per-

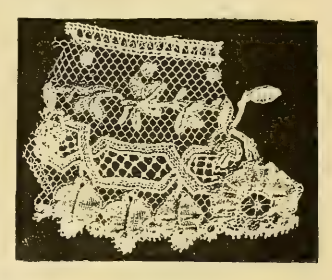
mettez-moi de vous demander pour quel usage. — Que vous importe, monsieur? cela me regarde, » répond ordinairement la visiteuse. Et cependant, quelle utile question, si l'on y répondait naïvement, quand le questionneur a du goût! Quelle différence, en effet, entre la dentelle dont se parera une jeune femme et celle qu'on voudrait offrir à une douairière! La condition de la personne, son train de vie, son âge, la gravité ou la délicatesse de ses traits, son humeur tranquille ou remuante, tout cela y confère quelque chose, comme dit Montaigne en parlant de l'amour. Une femme de vingt-cinq ans, à la mine chiffonnée, aux vives allures, ira-t-elle mettre sur ses épaules ce gros point de Venise à hauts-reliefs, dont la pesante majesté convenait, en un jour de cérémonie, à la collerette du procurateur de Saint-Marc?





APPLICATION DE BRUXELLES,

Fleurs faites aux fuseaux et appliquées sur tulle.



APPLICATION

Mêlée de point à l'aiguille.

Il ne faut pas oublier, à ce propos, que, dès le commencement, la dentelle fut portée par les hommes autant que par les femmes, et il en fut ainsi jusqu'à la fin du siècle dernier. Les Valois en usèrent à profusion. Henri III se couvrait de dentelles en or fin, et il était si jaloux d'avoir toujours des fraises irréprochables, qu'il les repassait lui-même avec le fer à plisser pour peu que les godrons en fussent chiffonnés ou amollis. Plus tard, Bassompierre, Cinq-Mars, tous ceux qui donnaient le ton à la cour, poussèrent le luxe des dentelles à son comble. A leur exemple, les gentilshommes en mirent partout : à leurs manchettes, à leurs gants, à leurs cols rabattus qui avaient remplacé les fraises; ils les employèrent en canons à leurs jarretières, en bouffettes sur le nœud de leurs souliers, en garniture évasée à l'embouchure de leurs bottes.

D'autre part, les aubes du prêtre, les rochets du prélat, les couvre-calice, les devants d'autel, furent garnis de riches dentelles appropriées à

leur destination. Et cet ornement avait pris faveur à ce point parmi les gens d'Église, que les peintres le faisaient entrer dans la représentation des sujets bibliques. « Dans l'*Enfant prodigue* d'Abraham Bosse, dit Mme Bury-Palisser [1], la mère attendant le retour de son fils lui prépare un collet garni du plus riche point; les *vierges folles* pleurent dans des mouchoirs bordés de dentelles; la nappe du *Mauvais riche*, ainsi que les serviettes de ses convives, en est pareillement ornée. »

Maintenant que les femmes seules portent des dentelles et que les hommes ont renoncé même au jabot, il importe de distinguer, parmi les anciens modèles qu'on serait tenté de reproduire ou d'imiter, ceux qui durent convenir aux raffinés de Louis XIII ou aux roués de la Régence, et ceux qui furent inventés pour les toilettes de Mme du Lude ou de Mlle de Blois, ou pour les déshabillés galants de Mme de Phalaris. Il importe aussi de ne pas employer étourdiment pour jupons d'anciennes nappes d'autel, et de ne conseiller qu'aux femmes d'une beauté virile ou d'un âge marqué les dentelles que portaient jadis les princes de l'Église et les gens de robe.

Mais, indépendamment de ces différences, il en est d'autres tout aussi sensibles dans la dentelle qui n'est destinée qu'à des femmes. Il y a du point pour toutes les saisons, pour les diverses parties du jour et pour les diverses parties du vêtement; il y en a aussi pour tous les âges.

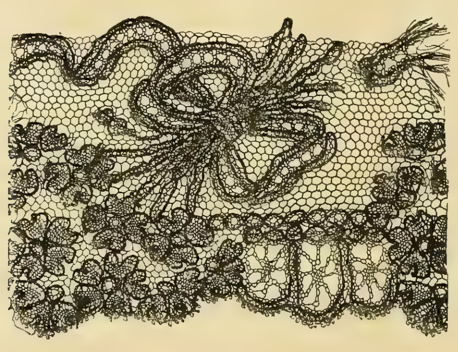
Déjà, sous Louis XV, le point d'Alençon et le point d'Argentan étaient désignés par l'étiquette comme « dentelles d'hiver », et il est certain que la gravité de ces points se prêtait à une pareille désignation. Il n'est pas nécessaire d'être bien avant dans le secret des dieux ou dans le secret des femmes pour savoir qu'il y a des dentelles du matin et des dentelles du soir, des valenciennes au clair réseau pour les négligés intérieurs, — ces négligés qui veulent tant de soin! — qu'il y a des mignonnettes pour les coiffures sans prétention apparente; qu'il y a des campanes étroites pour border le linge ordinaire, des dentelles-torchon pour servir à l'ornement de ces costumes de campagne ou de plage qui affectent de racheter par une coupe élégante le rude confort de l'étoffe, imitée souvent de la toile gros-bleu des bourgerons.

Mais quand il s'agit de ces grandes affaires, la toilette de promenade, la toilette de visite très-habillée, la toilette de régates, la toilette de courses, la toilette de bal, le choix des dentelles a une importance considérable. C'est alors qu'il faut prendre garde à ce qui est grave ou léger,

1. *Histoire de la dentelle*. Paris, Firmin Didot, sans date. — Ouvrage plein de curieuses recherches et magnifiquement illustré.

à ce qui est mince ou épais, aux points plats et aux points en relief, aux entre-deux délicats qui orneront un plastron de nansouk, aux dentelles de Bruges qui formeront un corsage assez doux pour être rehaussé de petits nœuds en velours, aux guipures qui, tombant sur la gorge en coquillé, corrigeront la roideur d'une collerette Médicis relevée sur la nuque en éventail.

A des épaules un peu rondes, une berthe de dentelle sied mieux, posée à plat; sur des épaules maigres, il convient de la froncer, car il va de soi que la dentelle sans pli est faite pour laisser voir ce qu'elle couvre, et que, plissée, elle sert à le cacher à demi en le montrant. De même pour un



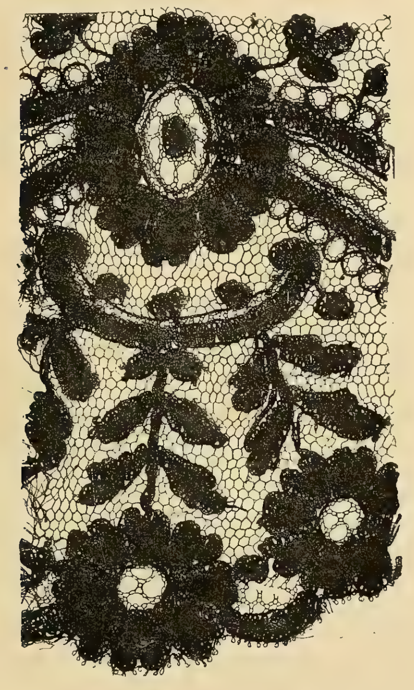
CHANTILLY.

beau bras dont le poignet s'enveloppe de chair, on préférera des manchettes sans fronces, au lieu que les attaches du bras, si elles sont accusées, exigeront une garniture plus abondante. Si l'on emploie la dentelle dans les coiffures, un mélange de mousseline et d'application avec quelques nœuds fera bien au bonnet-capuchon d'une femme âgée; mais le chapeau d'une femme élégante et jeune sera orné d'une façon plus résolue et plus ferme par un apprêt de dentelle tombant sur le chignon.

Pour ce qui est des manches, des volants, des garnitures de tunique, il n'est pas inutile de dire que les nuances claires veulent des dentelles blanches et mousseuses, comme le bruges par exemple, et que les teintes foncées demandent plutôt les dentelles noires de Chantilly, de Caen ou de Bayeux, car c'est maintenant dans le Calvados que se fabrique le plus ce qui porte le nom générique de Chantilly.

Bien que la dentelle noire soit prise en général pour une dentelle de

fil, elle se fait toujours avec de la soie, et comme cette soie, dite *grenadine*, est tordue, elle perd son brillant, ce qui lui donne l'aspect du fil. En revanche, personne ne se trompe sur la blonde, qui est aussi une dentelle de soie, noire ou blanche, mais dont la fleur se remplit avec une soie plate, plus brillante que celle employée pour le fond.



BLONDE.

Les *blondes* sont ainsi nommées parce que dans les commencements on les fit avec des soies écrues et jaunâtres. Celles que l'on fait aujourd'hui en soie blanche, pour les mantes et mantilles, ont un effet riche et un éclat argentin qui éclaircit la peau et qui leur donne du prix chez les peuples bruns ou basanés. Dans les Espagnes et dans les colonies espagnoles, les femmes réservent la blonde blanche pour les jours d'apparat,

les combats de taureaux, les lundis de Pâques; le contraste de leur teint avec la blancheur brillante de la soie est adouci par les reflets de cette blancheur. La mantille en blonde noire que l'on garnit de velours est la partie la plus essentielle de la toilette ordinaire; elle enveloppe de mystère un visage dont on ne voit que les yeux étincelants.

Ah! quelle erreur ce serait de regarder comme futile le sujet qui nous occupe ici, de croire qu'il y a de la frivolité ou de la puérilité à consacrer tant d'écriture aux dentelles et aux blondes. Qu'on sache bien qu'aux yeux de la loi la mantille d'une Espagnole est sacrée; qu'elle ne peut être saisie pour dettes; qu'elle fait partie de la femme et de sa dignité. Il était bien avisé le poëte qui a dit :

> Rien que pour toucher sa mantille,
> De par tous les saints de Castille,
> On se ferait rompre les os.

Mais, pour en revenir aux dentelles, il s'en fait des quantités prodigieuses en laine noire. Après avoir garni les coiffes d'indienne des plus pauvres paysannes, ces dentelles ou, pour mieux dire, ces guipures, sont devenues une élégance. On en fabrique des volants, des robes, des pointes, des châles, des mantelets. Elle convient en guise de frange aux confections demi-ajustées, aux costumes de rue et à ces toilettes sans façon où excellent les Parisiennes et qui sont quelquefois inspirées par un raffinement de coquetterie.

Un châle de Chantilly ne sied qu'aux toilettes d'été. Au printemps, lorsqu'il ne fait plus froid et qu'il ne fait pas encore chaud, en automne, lorsqu'il ne fait plus chaud et qu'il ne fait pas encore froid, la guipure de laine, — on l'appelle aujourd'hui *lama*, comme si elle était ouvrée avec le poil filé de cet animal, — la guipure de laine est un complément précieux du vêtement féminin. Aussi l'industrie des vulgarisateurs s'en est-elle emparée pour en fabriquer des imitations à bas prix. Ici nous arrivons au troisième genre de dentelles, qui sont les dentelles à la mécanique.

Dentelle à la mécanique. — La première fois que la mécanique fit invasion dans le paisible domaine de la dentelle, ce fut pour créer le tulle. Après quelques essais qui furent remarqués vers la fin du dernier siècle, et qui n'étaient qu'une transformation du métier à bas en métier de tricot à mailles, on inventa le métier à bobines qui seul devait produire mécaniquement la maille hexagone de la dentelle au fuseau. C'est en vertu de cette invention que des machines immenses, mues par la vapeur, tressent

jusqu'à soixante mille mailles à la minute; et comme il est constant qu'une dentellière ne fait en moyenne, par minute, que cinq ou six mailles, on peut dire que la machine remplace fatalement le travail de douze mille ouvrières !

Le tulle-bobin une fois trouvé,— ce n'était encore qu'un réseau uni,— on parvint à brocher sur la maille ces petites mouches qu'on nomme point d'esprit; ensuite, en appliquant le système Jacquart aux métiers à tulle, on en vint à produire ces tissus brochés qui sont les dentelles à la mécanique, et avec lesquelles on fait tant et tant de voilettes, de châles, d'écharpes et de fantaisies diverses, surtout en noir. Enfin les Lyonnais ont perfectionné ces produits en ajoutant une habile main-d'œuvre au travail de la machine. Le dessin qui était sorti broché du métier Jacquart est précisé, orné à la main par un fil de soie qui lui donne un degré de plus de ressemblance avec la vraie dentelle.

Après tout, cette ressemblance est encore bien menteuse. On a beau dire qu'il n'y a pas de différence ou qu'il y en a peu entre les produits de la machine et les œuvres de la main, il n'en est pas moins vrai que le point de gaze, par exemple, où tout est fait ensemble et à l'aiguille, réseau et fleurs, par la dentellière de Bruxelles, est d'une finesse sans égale et d'une incomparable beauté. Cette même ouvrière, quand elle trame aux fuseaux avec du fil de lin le fond de réseau qui recevra de la dentelle d'application, y met une légèreté, une grâce que le métier-bobin n'imitera jamais parfaitement, et celle qui travaille à l'aiguille les fleurs qui seront appliquées sur du réseau vrai ou sur du tulle sait donner au tissu de ces fleurs et au *brodé*, c'est-à-dire au relief, une saveur que la mécanique ne saurait atteindre.

Mais combien sont étranges et mystérieuses dans leurs conséquences les inventions du génie de l'homme ! Faut-il se réjouir ou se plaindre de ce que la besogne humaine est accaparée par des machines qui l'abrégent et, pour ainsi dire, la dévorent ? C'est là une question redoutable. Que de troubles apportés dans l'existence des familles obscures ! que d'angoisses causées par une découverte qui plus tard profitera, dit-on, à ceux même qui en souffrent le plus aujourd'hui ! Quand on voyage dans les Flandres, dans le Brabant, en Normandie, en Auvergne, quand on voit aux fenêtres d'un rez-de-chaussée des jeunes filles, courbées sur leur coussin, manier d'innombrables fuseaux autour d'innombrables épingles, les tordre, les croiser, les entrelacer sans erreur les uns avec les autres, les prendre, les laisser pour les reprendre et les laisser encore, veiller à ce qu'ils soient toujours garnis de fil, piquer des épingles, dégarnir les endroits qui en

ont trop pour les placer aux endroits qui en manquent, opérer en un mot jusqu'à cent cinquante-deux mille évolutions pour un dessin de dix centimètres, ce qui revient à faire soixante-dix-sept mouvements par minute, on demeure effrayé, consterné du travail que la pauvreté impose à ces machines palpitantes dont l'intelligence semble nouée par des fils et emprisonnée à jamais dans le réseau de leur ouvrage. On se demande si la vie de ces créatures qui sont nées pour plaire et pour être aimées doit être absorbée tout entière à rendre plus attrayantes et plus aimables d'autres créatures, et l'on veut espérer alors que ces machines, qui avaient paru d'abord un instrument d'esclavage, pourront devenir quelque jour un moyen de soulagement et de liberté.

CHARLES BLANC.

(*La suite prochainement.*)





A VAN DYCK PINX

AD LALAUZE SC.

PORTRAITS DES ENFANTS DE CHARLES IER

(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp A Salmon, Paris

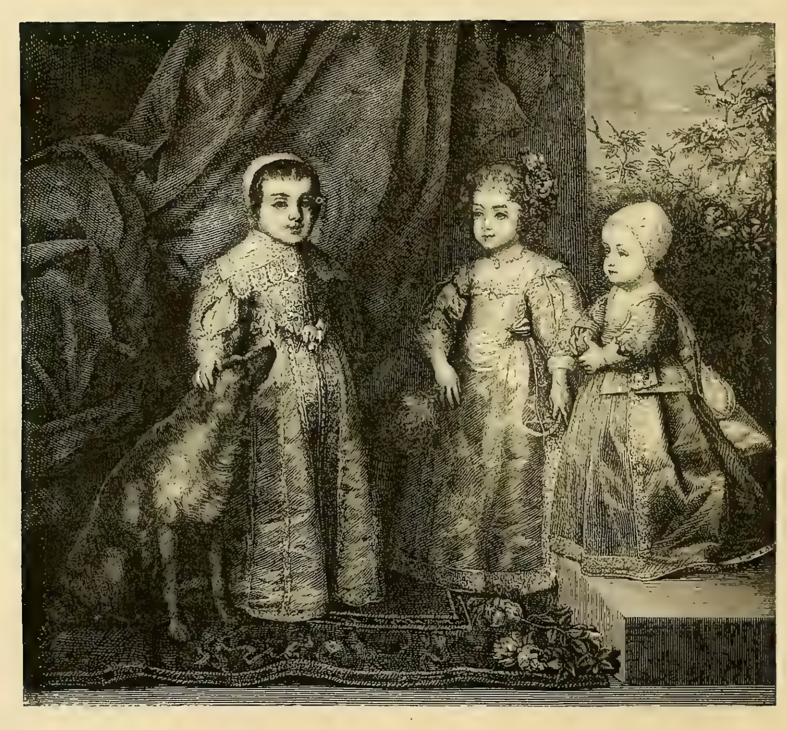
LES ENFANTS DE CHARLES IER

PAR VAN DYCK



ANS la série des portraits de Van Dyck que possèdent les galeries publiques de l'Europe et les collections privées de l'Angleterre, les plus intéressants sont peut-être ceux qui se rattachent à la famille du malheureux Charles Ier, parce qu'ils joignent à leur qualité de chef-d'œuvre de l'art celle d'un souvenir historique et touchant. Le roi Charles Ier avait pour son peintre une affection réelle. Il le nomma chevalier, lui donna une forte pension, et lui assigna un appartement pour l'hiver et une résidence champêtre pour l'été. Le roi allait souvent visiter Van Dyck afin de le voir travailler et d'oublier dans sa conversation les graves soucis de la politique. Malgré la déplorable situation des affaires au moment où Van Dyck mourut, il avait promis à son médecin 300 livres s'il parvenait à le guérir. Van Dyck avait assisté au déclin du pouvoir royal, et s'il n'a pas vu la catastrophe finale, il a pu la prévoir. Il était encore vivant lorsque lord Strafford porta sa tête sur l'échafaud, lorsque la reine Henriette chercha un refuge en France, quand le roi enfin était en fuite et tous ses partisans dispersés.

Tous les membres de la famille royale ont posé tour à tour devant le grand peintre flamand. Le Louvre possède un admirable portrait de Charles Ier, et celui du château de Windsor, qui représente le roi à cheval, n'est pas moins beau. C'est dans la galerie royale d'Angleterre que se trouve le portrait des enfants de Charles Ier, dont le Louvre possède une charmante esquisse que nous avons fait graver. Le jeune prince de Galles (depuis Charles II) donne la main au duc d'York (depuis Jacques II), et



LES ENFANTS DE CHARLES Ier.

Esquisse par Van Dyck (Musée du Louvre).

la princesse Marie, leur sœur, qui fut plus tard mariée à Guillaume de Nassau, prince d'Orange, est debout près d'eux.

Les mêmes personnages figurent encore, mais avec une mise en scène différente, sur un tableau très-célèbre du musée de Dresde, et dans une admirable peinture du musée de Turin que nous reproduisons également. Van Dyck a peint aussi chacun d'eux isolément, et l'on voit au musée de Berlin un portrait en pied de la princesse Marie, avec une pose à peu près analogue à celle que lui a donnée l'artiste dans la jolie esquisse du Louvre. Au reste, il a représenté cette princesse plusieurs fois, car on la retrouve sur les genoux de sa mère, et accompagnée de ses deux frères dans plusieurs tableaux célèbres. Avec les portraits que Van Dyck a faits d'après les membres de la famille de Charles Ier, on aurait une idée complète de son talent : lorsqu'il travaillait pour son ami et bienfaiteur l'artiste y mettait toute son âme.

***



HILLS

GRAVEUR ANGLAIS



Les ouvrages de Hills sont absolument inconnus en France, et la bibliothèque des estampes n'en possède aucun spécimen. En Angleterre le nom de Hills n'est pas célèbre, mais ses gravures sont connues des artistes, et il est rare de trouver un paysagiste ou un peintre d'animaux qui n'en possède quelques-unes dans son portefeuille et qui ne s'en serve au besoin. Il arrive même plus d'une fois que dans un paysage le spectateur regarde avec plaisir un groupe d'animaux bien agencé, sans se douter que l'invention première de ce groupe ne revient pas à celui qui a signé le tableau.

Je ne prétends pas au reste que nos peintres soient plus scrupuleux lorsqu'il s'agit de démarquer le linge d'autrui, seulement les renseignements qu'ils puisent dans leurs cartons d'images sont différents de ceux dont on se sert en Angleterre.

Vous connaissez ces sortes d'albums intitulés *croquis à l'usage des paysagistes* et que les amateurs et les débutants s'empressent d'acheter dans l'espoir de s'épargner le travail un peu fatigant de l'observa-



CERFS PRÈS D'UNE MARE.

Fac-simile d'une gravure de Hills.

tion personnelle devant la nature en mouvement. Vous y trouvez réunis sur chaque feuille des petites figures isolées, ou des groupes empruntés à différents tableaux de maîtres, afin que chacun puisse y prendre ce qui lui convient : une vache de Paul Potter, des chevaux de Wouwerman, un âne de Karel Dujardin, un bateau de Guillaume Van de Velde, des charrettes, des femmes de la campagne, des moissonneurs, etc.

Ces recueils, à côté de quelques avantages, ont d'autres inconvénients pour ceux qui y recourent. Il est certain que le débutant s'habitue, en les étudiant, à saisir la manière dont un groupe doit être agencé pour faire bonne figure dans un paysage. Mais une fois que l'artiste a com-



BICHES AU REPOS.

Fac-simile d'une gravure de Hills.

mencé à composer d'après ses idées personnelles, qu'il a cessé d'être élève et qu'il est devenu peintre, il fera bien de s'abstenir avec soin de reproduire servilement des groupes déjà connus par la gravure, non-seulement parce qu'il y a toujours quelqu'un qui s'aperçoit du plagiat, mais encore parce qu'il est impossible de bien harmoniser deux silhouettes qui n'ont pas été conçues en vue de l'unité préméditée d'un tableau.

Néanmoins, on ne saurait en principe proscrire d'une façon absolue ces albums, dont les dessins ne sont assurément pas destinés à être reproduits identiquement, mais qui peuvent, jusqu'à un certain point, faciliter le travail d'un jeune artiste. L'œuvre de Hills semble destiné à répondre à ce besoin; seulement il lui appartient en propre et se compose presque exclusivement d'animaux.



CERFS S'ABREUVANT.

Fac-simile d'une gravure de Hills.

Cet œuvre mérite que l'on s'y arrête un moment; mais pour l'auteur, nous avons peu de chose à en dire. Comme ses gravures sont signées et datées, nous voyons qu'elles ont été faites entre 1800 et 1815, c'est-à-dire à une époque où les relations étaient totalement interrompues entre la France et l'Angleterre, ce qui explique pourquoi elles n'ont pas pénétré chez nous. Hills a peint à l'aquarelle et a mis souvent des animaux dans les tableaux de ses confrères; mais c'est surtout comme graveur qu'il a le droit de nous intéresser.

Les planches sont faites à différents points de vue : quelques-unes sont simplement des études de morceaux. On y voit sur une même feuille



CERFS COUCHÉS.

Fac-simile d'une gravure de Hills.

des réunions de pattes, de genoux, de cornes d'animaux, vues dans différentes positions, en dessus, en dessous, de côté, montrant leur profil, leur face, ou se présentant en raccourci. Tous les artistes qui s'adonnent à la peinture d'animaux font des études de ce genre; mais tous n'ont pas, comme Hills, l'idée de les graver pour les mettre à la disposition de leurs confrères.

D'autres planches offrent des animaux isolés et vus dans leur ensemble avec leur tournure particulière. Mais c'est surtout dans l'art de les grouper que Hills montre un véritable talent et un sens pittoresque très-remarquable. Les compositions de ce genre peuvent se diviser en deux catégories bien distinctes : les animaux qui vivent dans les parcs et ceux qui vivent à la ferme. Nous ne nous occuperons aujourd'hui que des premiers.

Un des principaux charmes des parcs anglais, ce sont ces nombreux



DAIMS DANS UN PARC.

Fac-simile d'une gravure de Hills.

troupeaux de cerfs qui courent en liberté parmi des arbres séculaires. C'est au milieu de ces parcs que Hills allait faire ses études; car ses animaux ne trahissent pas la forêt et les habitudes sauvages. On sent que la vie leur est facile, et qu'ils n'ont d'autre souci que la frayeur passagère qu'un curieux peut leur causer; mais ils ne manquent de rien, et si l'herbe devenait rare, une main amie pourvoirait à leur nourriture. Ce sont des bêtes d'agrément qui font consciencieusement leur métier et qui sont vraiment réjouissantes à contempler. Voyez là tous



BICHES.

Fac-simile d'une gravure de Hills.

ces grands cerfs couchés avec leurs belles cornes qui se silhouettent sur le ciel. En voici un qui semble dresser l'oreille ; sans doute il a entendu quelque bruit. Ce n'est point un chasseur qui passe, mais c'est probablement une grenouille qui, sautant parmi les roseaux, lui fait prendre cette gracieuse attitude. Ces mouvements sont d'ailleurs tout à fait naturels et traduits avec une sincérité parfaite.

L'artiste s'est attaché exclusivement à la forme et à la tournure, nulle préoccupation de l'effet. Il a rendu ce qu'il a senti, naïvement et sans aucune théorie préconçue sur l'esthétique.

Bien que la distribution de la lumière ne joue aucun rôle dans ces compositions, la manière dont elles sont agencées leur prête un grand charme. Le graveur est d'ailleurs fort habile, et sa pointe, soit qu'elle affirme le dessin dans les articulations, soit qu'elle effleure le poil dans les parties charnues, est toujours expressive et conduite avec une rare intelligence. Quant au paysage, on peut reprocher une certaine monotonie dans la manière dont les touffes d'herbe sont indiquées, mais les arbres sont souvent dessinés avec beaucoup de fermeté. En général le fond est toujours traité d'une manière excellente pour faire valoir les animaux,

et, bien qu'il n'y ait la plupart du temps aucun travail qui fasse comprendre les ciels, dont le papier fait seul les frais, la gravure est sans dureté dans les silhouettes.

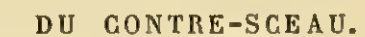
Nous comptons en France peu de peintres d'animaux qui aient fait spécialement des cerfs et des daims, et ce genre est beaucoup plus cultivé en Angleterre que chez nous. Hills au reste ne s'en tient pas là, et nous ne retraçons aujourd'hui qu'une des faces de son talent. En étudiant avec lui les animaux de la ferme, nous verrons son sentiment pittoresque se développer dans un mode moins piquant peut-être, mais sur un champ plus vaste et qui nous est plus familier.

P. SENNEVILLE.



LES SCEAUX DU MOYEN AGE

ÉTUDE SUR LA COLLECTION DES ARCHIVES NATIONALES[1]



DU CONTRE-SCEAU.



De même que les monnaies et les médailles sont frappées des deux côtés et présentent ainsi un avers et un revers, de même beaucoup de sceaux portent deux empreintes : l'une à la face, et l'autre au dos.

Cette deuxième représentation imprimée au dos d'un sceau est ce que l'on appelle un contre-sceau. En un mot, le contre-sceau est le revers d'un sceau. On a même conservé, par analogie, le nom de revers à tous les contre-sceaux des sceaux de métal. Quelques auteurs l'ont étendu aux contre-sceaux de cire de même dimension que les sceaux qu'ils accompagnent.

Le contre-sceau a été l'objet de nombreux travaux. On a cherché son âge, discuté les motifs qui en ont fait admettre l'usage. On a étudié sa forme, sa dimension; il a été considéré dans ses différents rapports avec le sceau qu'il accompagne; on s'est demandé si les sceaux plaqués avaient porté des contre-sceaux, etc. Nous allons essayer de répondre à ces diverses questions.

Toutes les bulles connues ayant une face et un revers, rechercher l'origine de ce revers serait remonter aux premiers âges du sceau. Nous ne nous occuperons donc que du contre-sceau proprement dit, le contre-sceau de cire.

Ancienneté du contre-sceau royal en France. — Louis VII est le premier roi de France qui se soit servi d'un contre-sceau. Son mariage avec Éléonore lui suggéra sans doute l'idée de paraître en duc d'Aquitaine au revers du sceau de majesté traditionnel. Il ne faisait que suivre en cela

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VIII, p. 337 et 541.

l'exemple de Guillaume le Conquérant, qui avait donné pour revers au sceau du duc de Normandie le type du nouveau roi d'Angleterre. Mais Guillaume n'inaugura pas le contre-sceau royal dans ce pays. Son prédécesseur, Édouard le Confesseur, l'avait employé avant lui.

Les contre-sceaux des évêques commencent avec le XIIe siècle, ceux des seigneurs vers la fin de ce même siècle. Hugues, archevêque de Rouen, en a un dès 1129; Henri, évêque de Bayeux, en 1165; Hugues, abbé de Corbie, en 1173.

Causes de l'adoption du contre-sceau. — Les causes les plus rationnelles de l'adoption des contre-sceaux pour les sceaux de cire paraissent être les suivantes : l'imitation des monnaies, des médailles ou des bulles; le besoin d'annoncer une dignité nouvelle, une augmentation de puissance; les exigences de la légende; une difficulté de plus à opposer aux faussaires qui entamaient ordinairement par la surface sans empreinte le sceau qu'ils voulaient transporter à une autre charte. Le contre-sceau de Richard, évêque de Winchester, en 1174, dit dans sa légende : *Sum custos et testis sigilli.* (Je suis le gardien et le témoin du sceau.)

Formes du contre-sceau. — La forme du contre-sceau est sujette à un aussi grand nombre de variétés que celle du sceau : elle est ronde, en ogive, ovale, polygonale et de plus elle est complétement indépendante de la forme du type auquel le contre-sceau est joint. De sorte qu'un sceau ogival peut avoir un contre-sceau rond, ovale ou rectangulaire, comme ils peuvent être tous deux de même forme.

Couleur du contre-sceau. — Il n'en est pas de même de sa couleur, la même cire qui a servi pour le sceau a formé le contre-sceau. Cependant le sceau équestre appendu au testament de Charles, duc de Lorraine, en 1424, est de cire verte, tandis que le contre-sceau est en cire vermeille. Dans un accord de 1354, le sceau d'Amédée, comte de Savoie, est également en cire verte et son contre-sceau en cire rouge.

Dimension du contre-sceau. — La dimension du contre-sceau est quelquefois égale à celle du sceau comme dans l'exemple de Louis VII, duc d'Aquitaine, et dans celui de Guillaume de Normandie, déjà cité. Mais ordinairement sa dimension est beaucoup plus petite.

Ses relations avec le sceau. — Ses relations avec le sceau peuvent être très-différentes. Tantôt sa représentation ou sa légende en font un type isolé, capable par lui seul d'authentiquer un acte, tandis que d'autres fois il est uni au sceau par des liens indissolubles, comme, par exemple, lorsqu'il continue la légende du sceau. Ainsi, la légende latine du sceau de Philippe d'Alsace dit : *sceau de Philippe, comte de Flandre,* le contre-

sceau ajoute : *et de Vermandois;* celle de la ville de Lille : *sceau des échevins de Lille,* le contre-sceau poursuit : *et des jurés.*

Nous pourrions citer des sceaux de femme posés au revers du sceau de leur mari, comme celui d'Éléonore, femme de Mathieu, comte de Beaumont, ou celui de la femme de Raoul de Fougères, en 1162; mais bien que l'acte et même la légende du second leur appliquent le nom de *contra-sigillum*, il est difficile de regarder ces types exceptionnels comme des contre-sceaux.

Sceaux plaqués avec contre-sceaux. — D. Érasme Gastola a publié un certain nombre de sceaux de princes lombards plaqués et portant des contre-sceaux. Mabillon, dans son voyage en Italie, déclare en avoir rencontré deux. Nous ajouterons à ces témoignages celui du sceau de Robert le Frison, consul de Flandre en 1076, conservé aux Archives du Nord. Il est plaqué et porte en contre-sceau une tête d'homme de profil tournée à droite avec une chevelure frisée, tenant à la bouche un appendice à trois branches terminées chacune par une perle.

Noms du contre-sceau. — Les principaux noms du contre-sceau ont été : *sigillum, secretum, sigillum secreti, contra-sigillum, sigillum minus,* contre-sel, sceau du secret, secret; on les a aussi appelés par extension *clavis* ou *custos secreti, clipeus, scutum,* écu, *consilium, custodia veritatis, testis, fides, nuntius.* Aux Archives de la Manche sur un contre-sceau de Gui de Laval au XIIe siècle on lit : *anti-sigillum.*

DE L'AUTHENTICITÉ DU SCEAU.

Lorsque nous avons, en commençant, essayé de faire ressortir le véritable caractère du sceau, nous avons dit que son but était de donner l'authenticité. Cette intention était en effet si bien remplie, que la seule présence du sceau au bas d'un acte tenait lieu de l'intervention des témoins, comme le prouvent les formules consacrées : *Teste sigillo, tesmoing mon scel ci mis.*

Le sceau était même plus qu'un témoin. Le mot *sigillum,* appliqué maintes fois au XIIe siècle et aux siècles précédents, à l'acte lui-même et au sceau dont il était muni, établit sans conteste que le sceau devenait le représentant de la personne qui s'en servait.

Malgré cette vertu de donner l'authenticité, si bien établie et reconnue, le sceau isolé ne suffisant pas à déjouer l'habileté des faussaires, ou ne jouissant que d'une notoriété peu étendue, les contractants furent obligés de lui donner des garants et de l'entourer pour ainsi dire de témoins. Les diplômes royaux importants, les priviléges, devaient être

scellés dans les cours plénières ou dans l'assemblée des grands officiers de la couronne. Pour les chartes particulières, cette formalité s'accomplissait en public, devant des ecclésiastiques, des seigneurs.

Attestation d'authenticité. — Dans les cas où l'authenticité, tout en restant la même en principe, perdait de sa valeur par le peu de notoriété du contractant, celui-ci avait recours au sceau du grand feudataire dont il relevait, à celui de sa commune, de l'évêque, d'une abbaye voisine, d'une juridiction civile ou ecclésiastique, et en faisait accompagner le sien. En 1363, la cour du comte de Clermont atteste l'authenticité du sceau d'un écuyer nommé Guillaume de Cramoisy. La ville de Douai confirme, au mois de janvier 1381, les sceaux du bailli et des hommes du château de Douai.

Sceau déposé dans les abbayes comme étalon. — Quelquefois on déposait dans les abbayes un acte scellé pour servir à la confrontation d'actes scellés du même sceau. L'abbaye de Saint-Sauveur, dans la Manche, fournit des exemples de pareils dépôts.

Concession des sceaux publics. — Au XIVe siècle, nous assistons à la réglementation de l'authenticité, nous voyons concéder des sceaux publics destinés à donner cette authenticité et à devenir en même temps une somme de revenus sous le nom de droits et émoluments du sceau.

Degrés d'authenticité des sceaux du même personnage. — Si le même personnage possédait plusieurs sceaux, l'authenticité réservée au sceau principal était contestable pour les autres types. Les rois de France qui, depuis Philippe de Valois, indépendamment du grand sceau et du « sceau en l'absence du grand », se servaient de cachets et de sceaux secrets, ont été eux-mêmes soumis à cette restriction. Une ordonnance de 1358, datée de Compiègne, tranche la question d'authenticité en faveur du grand sceau royal et déclare nulles les lettres patentes scellées du sceau secret, si ce n'est dans les cas de nécessité ou pour les affaires concernant l'hôtel du roi. Voilà bien l'authenticité attribuée au grand sceau; mais les termes de cette ordonnance, en réservant les cas de nécessité ou d'absence, démontrent que sa présence n'a jamais été rigoureusement indispensable.

Authenticité provisoire du contre-sceau. — Un contre-sceau n'avait pas le degré d'authenticité du sceau; son efficacité n'était, pour ainsi dire, que provisoire. Henri de Vergy, sénéchal de Bourgogne, appliquant seulement son contre-sceau à une charte de 1246, promet de le remplacer par son type authentique aussitôt qu'il l'aura à sa disposition.

Impuissance de certains sceaux en Normandie. — Enfin il est des sceaux tout à fait impuissants par eux seuls à authentiquer des actes;

tels sont ceux de beaucoup de femmes en Normandie, principalement dans le pays correspondant à notre département de l'Eure. Le texte de leur légende, ainsi conçue : *Scel de sa femme*, ou *sigillum uxoris ejus*, établit surabondamment que leur sceau ne pouvait avoir de valeur qu'accompagné de celui de leur mari.

Sceaux perdus ou détruits. — Après cet aperçu sur la vertu donnée à un acte par l'apposition du sceau, il sera facile de deviner quel sort était réservé à cet acte lorsque le sceau était perdu ou brisé. Il était déclaré nul et sans valeur. Aussi Joinville vante-t-il très-haut la générosité de saint Louis laissant à Renaud de Trie le comté de Dammartin, lorsque ses conseillers et le sénéchal lui-même, appliquant la loi à la charte de donations, qui ne possédait plus qu'un fragment du sceau, engageaient le roi à reprendre le comté.

Dès qu'un accident avait détruit un sceau, on recourait à une juridiction pour le faire constater et en obtenir que l'acte fût maintenu valable. Le samedi 3 octobre 1433, la prévôté de Senlis fut appelée à certifier l'authenticité d'une pièce dont le sceau avait été détruit.

Attaches n'ayant jamais eu de sceaux. — On a rencontré cependant des actes anciens portant des attaches qui n'avaient jamais été munies de sceaux, et dont la valeur était néanmoins incontestable. Mais alors quelques nœuds particuliers, une inscription spéciale sur ces liens, une mention dans le corps de l'acte, leur redonnaient d'une autre manière l'authenticité que l'absence du sceau semblait leur refuser.

La marque des doigts remplaçant une image gravée. — Quelquefois l'image gravée d'un sceau était remplacée par l'empreinte des doigts. Nous lisons dans le registre du trésor des chartes, JJ. 170, n° 108 : *Et scellées en cire vermeille où la jointe de l'un de ses dois fut empraínte sans autre signet*, tandis que dans certaines circonstances on accompagnait le sceau d'un symbole particulier, de poils de barbe, d'un fétu.

Nous ajouterons encore que l'authenticité donnée aux actes par le sceau les suivait jusque dans leur transcription. Les copies où l'on rencontre la reproduction exacte du texte des légendes suivie de la description détaillée des types ne sont pas rares. Il est même des *vidimus* où les sceaux ont été reproduits par le dessin ou la peinture. Dans le registre du trésor des chartes, coté JJ 56, n° 85, où se trouve l'approbation par Philippe le Long de la fondation du prieuré de Saint-Louis de Poissy, établi par son père, au bas de la transcription se voient dessinés les sceaux des trois grands dignitaires de la couronne qui furent les témoins de la dotation : Louis de Bourbon, chambrier, Henri de Sully, bouteiller, et Gaucher de Châtillon, connétable.

DE L'EMPRUNT DU SCEAU.

Il arrivait quelquefois, au moment de passer un acte, que le contractant ne possédait pas de matrice de sceau ou ne l'avait pas sur lui. Le même fait pouvait se présenter chez un des témoins appelés. Alors le contractant ou le témoin empruntait le sceau d'un parent ou d'un ami, d'un établissement religieux voisin, d'une juridiction ou d'un autre témoin. En 1242, Bérenger de Puységur emprunte le sceau du seigneur de Lunel; la dame de Chaumont, en 1243, scelle du sceau de Pierre des Barres, chevalier, son fils.

Lorsque le sceau d'un des témoins avait été emprunté, l'acte portait deux sceaux pareils, celui du témoin et celui de l'emprunteur, comme cela se voit au traité du mariage projeté entre Claude de France, fille de Louis XII, et Charles de Luxembourg; Laurent de Blioul, un des trois plénipotentiaires, emprunte le sceau d'un de ses collègues, Charles de Ranchicourt, qui se trouve deux fois au bas de l'acte. Dans une ratification du traité de Guérande, un des cinq procureurs du duc de Bretagne scelle quatre fois, une fois pour lui et trois autres fois pour trois écuyers.

L'emprunt du sceau était toujours mentionné dans les titres importants; dans ceux de petite valeur on négligeait souvent cette formalité. Le fonds des comtes d'Artois à Arras contient un bon nombre de quittances scellées de sceaux dont l'emprunt n'est pas mentionné.

DU CHANGEMENT DE SCEAU.

Le changement d'état amenait le changement de sceau. Un écuyer, un damoiseau devenu chevalier prenait un nouveau type. Un évêque changeant de siége changeait également de sceau.

Trencavel, contraint, en 1247, d'abandonner au roi saint Louis le vicomté de Béziers et tout ce qu'il possédait dans ce diocèse et les diocèses environnants, est contraint en même temps de renoncer à son premier sceau, où il était qualifié de vicomte de Béziers et de seigneur de Carcassonne.

En attendant la fabrication d'un type approprié à une nouvelle situation, on employait l'ancien sceau; mais il n'offrait pour les titres importants qu'une garantie passagère. On rencontre sous Louis le Hutin des ordonnances royales scellées du sceau qui était employé par lui avant son avénement, transcrites et munies du nouveau sceau du roi.

Les sceaux des écuyers, des damoiseaux qui aspiraient à devenir chevaliers, perdaient par cette seule idée de changement futur une partie

de leur force, et l'on exigeait d'eux dans les actes l'engagement de les sceller à nouveau lorsqu'ils seraient chevaliers.

D'autres causes que le changement d'état pouvaient amener le renouvellement du sceau. Elles seront exposées à l'article du renouvellement des matrices.

DES MATRICES DE SCEAUX.

Leur matière. — Les matrices des sceaux étaient d'or, d'argent, de bronze, de fer, d'étain, d'acier, d'ivoire; il y en avait aussi en pierres précieuses.

Le prieuré de la Saussaie, près Villejuif, qui jouissait du privilége d'hériter des matrices des sceaux royaux à la mort du souverain, va nous fournir les premiers renseignements sur leur matière. On lit dans une quittance fournie à la chambre des comptes par la prieure de la Saussaie pour « les sceaux d'or et d'argent, avec les chaisnes tous cassés, demourés du trespassement du roy Charles, nostre sire, derrenièrement trespassé. Ce est assavoir : les deux sceaux du secret, l'un d'or et l'autre d'argent avec les chaisnes. *Item* le grand scel de la chancellerie avecques le contre-scel, les chaisnes et le coffre en quoy on le mettoit. *Item* le scel et contre-scel des grands jours de Troyes avecques la chaisne. *Item* le scel, contre-scel à tout la chaisne de l'échiquier de Rouen, tous d'argent. Lesquelles choses nous appartiennent, à cause des droits que nous avons acoustumé de prendre en la cour du roy, nostre sire, à cause de nostre fondation royale ».

Le riche inventaire des meubles de Charles V à la Bibliothèque nationale contient l'énumération de trente-huit matrices de sceaux. On y remarque plus particulièrement : « le signet du roy, qui est de la teste d'un roy sans barbe et est d'un fin rubis d'Orient, et est celui de quoy le roy scelle les lestres qu'il escript de sa main; — un signet d'or ou a ung ruby taillé à une teste de roy, et est le signet dont le roy Charles signait les lettres des généraulx. — *Item* deux signets pendant à une chaisne d'or dont il y a en l'ung ung saphir entaillé à un K environné de fleurs de lys, et l'autre a un saphir auquel est entaillé ung roy à cheval armoyé de France. »

Un inventaire des joyaux du duc de Berri, de l'an 1412, mentionne un signet d'or sur lequel était *le visaige de monseigneur contrefait au vif*.

Les matrices d'or de Charles le Téméraire et du grand bâtard Antoine, ramassées sur le champ de bataille de Granson, sont conservées au musée de Berne. Les matrices des signets et sceaux secrets des ducs de Bour-

gogne de la deuxième race sont presque toujours d'or; leurs grands types, ceux de leurs États de Flandre, sont en argent. Les matrices des grands sceaux de la ville de Saint-Omer, du conseil d'Artois, de la prévôté de Mons, sont également en argent. On peut voir dans la collection des Archives nationales les matrices de l'abbaye de Saint-Denis, également d'argent.

Liévin van Lathem grava deux sceaux en étain pour Marguerite d'Autriche, sœur de l'archiduc Philippe, en 1500. Il grava aussi un sceau d'étain pour l'archiduc Charles, reconnu majeur en 1515, en attendant que le grand sceau fût fabriqué.

Les deux grands sceaux de l'archiduc d'Autriche pour les actes, commissions et dépêches, étaient fournis par des matrices en étain (1519).

François Caluwart grava, vers 1621, 1622, un grand et un petit cachet d'acier, aux armes de l'infant, en 1621.

Le bronze et le cuivre ont été les matières ordinairement mises en œuvre pour la fabrication des matrices. L'ivoire, au contraire, se rencontre fort rarement. L'échantillon le plus curieux peut-être de cette variété a été trouvé dans la Somme, à Amiens. Ses deux faces ont été fouillées par l'artiste, et chacune d'elles représente le même personnage avec deux qualités différentes. D'un côté, c'est Foulques, archidiacre d'Amiens; de l'autre, le même Foulques lorsqu'il fut élevé à l'épiscopat de ce diocèse. Le texte de la légende, la forme des lettres qui la composent, le style de la gravure, le nom de l'évêque, tout concourt à fixer la date de cette matrice au commencement du XIe siècle.

FORME DES MATRICES.

Tout ce qui a été dit sur les différentes formes des sceaux s'applique nécessairement aux instruments qui les ont engendrés.

Ils étaient munis d'une poignée qui a varié avec les temps et avec leur destination particulière.

Les premières matrices, les plus anciennes, étaient enchâssées dans un anneau. Celles qui devaient supporter le choc du marteau pour frapper des sceaux métalliques étaient disposées comme les coins des monnaies.

Quelques-unes sont munies d'une anse; d'autres ont simplement à leur bord un appendice percé d'un trou où l'on passait une chaîne ou un lien pour les suspendre; chez certaines la poignée consiste en une lame soudée perpendiculairement à leur surface libre. Les types plus petits, les contre-sceaux, se terminent en une poignée conique ou en

pyramide percée à son sommet d'une ouverture circulaire ou tréflée. Les matrices les plus modernes sont munies d'une douille destinée à recevoir un manche.

Les matrices doubles, c'est-à-dire les matrices accompagnées d'uu type à contre-sceller, si elles étaient d'or ou d'argent, étaient réunies par une chaîne de même métal. Celles de bronze étaient couplées par une lanière de cuir ou des rubans pareils à ceux dont il a été parlé à l'occasion des attaches des sceaux.

DE LA GARDE DES MATRICES.

La garde et l'emploi des matrices des sceaux publics étaient confiés à des personnes d'une probité reconnue, d'une loyauté de longue date.

C'était un grand dignitaire de la couronne, le chancelier, qui avait la garde du grand sceau royal. Le roi conservait près de lui ses cachets et signets privés. L'inventaire des meubles de Charles V dit : « Signets estans ou coffre de cypraes dont le roy porte la clef. » En Angleterre, le chancelier portait le sceau royal avec lui : maître Roger, vice-chancelier de Richard I[er], ayant péri dans un naufrage proche l'île de Rhodes, on trouva le sceau royal suspendu à son cou. Le sceau privé de Henri VIII était gardé par Jean Russell, chevalier de la Jarretière.

Le garde des chartes de la grande église de Constantinople portait sur sa poitrine le sceau du patriarche.

Dans les chapitres, dans les abbayes, c'était également le chancelier qui était préposé à la conservation du sceau. Chaque juridiction, bailliage, prévôté ou vicomté, avait son gardien du scel; il était appelé *sigillifer* dans certains tribunaux ecclésiastiques.

Les chevaliers, les bourgeois portaient leurs matrices avec eux : le châtelain de Coucy, atteint à la croisade d'une blessure mortelle, jette son signet à la mer.

Le maire de la ville d'Amiens portait à la ceinture les sceaux de sa ville : « A Euvrarde, ouvrière de broudure, pour son salaire et labeur d'avoir fait et ouvré de broudure une bourse pour les sceaulx de la ville que porte à son chaint le majeur d'Amiens... » (Comptes de la ville, 1384-1385.)

La perte ou le vol d'une matrice pouvait exposer son propriétaire à de terribles conséquences. Ayant tout à redouter d'actes scellés sans sa participation, il s'empressait de révoquer le sceau perdu par un acte dressé à la chancellerie, au Châtelet ou devant une autre juridiction. Il avait aussi recours à une déclaration publique dans laquelle il en annon-

çait la perte, donnait la description de la matrice, recommandant de ne pas ajouter foi aux lettres qui en seraient désormais scellées. La première déclaration était suivie d'une seconde relative au nouveau type remplaçant la matrice perdue.

Voici la dénonciation de la perte des sceaux de la ville de Paris : « Vendredi 10 décembre 1417, maître Jehan le Bugle, ou nom et comme procureur de la ville de Paris, vint en la chambre de parlement dénuncier et signifier que le jour précédent les seaulx de ladicte ville de Paris avoient esté perduz par larrecin, et que ce n'estoit pas l'intention de la ville de adjouter foy désormais à ce qui seroit fait soubz le scellé des ditz seaulx depuis le dit larrecin, et perte dessuz diz. Mais feroit faire autres seaulx nouveaux differens à ceulx qui ont esté perduz. »

DU RENOUVELLEMENT DE LA MATRICE.

Qu'une matrice eût été brisée par accident, usée par le service ou contrefaite, qu'on l'eût changée par une simple fantaisie ou par nécessité, son renouvellement demandait précaution et publicité. La précaution consistait à mettre l'ancienne matrice hors d'état de servir.

Des avertissements de sceau renouvelé se rencontrent dans les chartes de seigneurs dès le XIIe siècle. Plus tard ces déclarations eurent lieu devant des juridictions, et la cérémonie du brisement de l'ancienne matrice, de sa *cancellation*, se passait en public ou devant des témoins : « Le 21 juillet 1329, fut apporté en jugement pardevant nous, bailli d'Amiens, par le bailli du chapitre d'Amiens, le sceau dont ces présentes lettres sont scellées, et a esté le vieux sceau froissé et rompu en nostre présence. » Jannin de Vaux, graveur de sceaux à Paris, grava en 1361, pour Louis de Male, un nouveau sceau secret dont le comte commença à se servir le 21 septembre, et le même jour *le viés scel secré fu cassés et brisiés* à Audenarde, en présence du connétable de Flandre, de Sohier, de le Beke, chancelier, et de Marc de Galeel, chambellan. Le 4 juillet 1436, Jean Heylen, graveur de sceaux, se transporta à Lierre, où les États lui ordonnèrent d'ajouter un S sur le grand sceau du duc pour indiquer le mot *sigillum*, et là il brisa en leur présence l'ancien sceau de Brabant, fait en 1430. Le 23 octobre, en 1524, au palais de Malines, en présence de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, de plusieurs chevaliers de la Toison d'or et de membres du Conseil privé, furent cassés le sceau et contre-sceau dont on avait scellé les actes en Brabant depuis l'émancipation de l'archiduc Charles et avant son élévation à la dignité impériale, et l'orfévre Henri van der Moelen présenta

à la princesse ceux qu'il avait gravés pour les remplacer. Marguerite les remit de la part de l'empereur Charles V au chancelier Jérôme van der Noot, lui ordonnant *en user léaulment et deuement.*

On peut voir dans les archives de la ville de Douai plusieurs types de matrices de la ville cancellées.

DES MATRICES APRÈS LA MORT DE LEUR POSSESSEUR.

Il était d'usage, pour éviter la fraude après la mort, de briser les sceaux ou de les enfermer dans les tombeaux.

Les bulles des papes étaient rompues publiquement, les types des abbés étaient cassés en plein chapitre ou devant le maître-autel après la grand'messe. Le sceau de Guillaume de Toucy, évêque d'Auxerre (1182), fut enterré avec lui après avoir été brisé à coups de hache.

Nous avons déjà dit qu'avant d'être remis au prieuré de la Saussaie les types des rois de France étaient déformés ou rompus. Cette précaution ou plutôt ce devoir n'a pas toujours été bien accompli. Sully raconte dans ses mémoires qu'à la mort de Henri IV le chancelier conserva le sceau et scella pendant plus de cinq ans de fausses lettres patentes.

DES MATRICES FAUSSES.

Les mobiles qui guidaient les faussaires d'autrefois étaient assez puissants pour que rien ne fût négligé dans l'exécution des matrices fausses. Gravées avec autant de soin et de talent que les vraies, elles auraient peut-être encore plus de prix pour nous si nous savions les reconnaître. Nous ne le pouvons pas. Seulement les registres du criminel nous apprennent que la falsification du sceau était l'objet d'une répression sévère. On infligeait au coupable une amende énorme et le bannissement perpétuel. Un chevalier nommé Bouchard de Poïssy est condamné, en 1356, pour avoir fait fabriquer un faux sceau, au bannissement de la ville et prévôté de Paris et à une amende de 4,000 livres, somme considérable pour le temps.

De nos jours, les musées et les collections particulières sont tributaires des faussaires modernes. Leurs matrices ne sont plus gravées, elles sont tout simplement fondues sur des cires originales ou surmoulées. Aussi pour quiconque a l'habitude des procédés de la fonte, la fraude est-elle grossière et facile à reconnaître. Le grain du sable qui a servi à la confection du moule reste très-apparent sur le bronze; les fonds sont arrondis, ils ont perdu leur fermeté primitive, on n'y distingue pas la netteté du coup de burin; de plus, le métal, en se refroidissant, subit un

retrait, de sorte que si l'on a la faculté de comparer la matrice fondue avec un sceau original en cire, on constate que la prétendue matrice est plus petite que l'épreuve qu'elle a la prétention d'avoir produite. C'est le contraire qui devrait avoir lieu.

Nos lois n'ont pas de peines pour ces nouveaux contrefacteurs. Les amateurs sont trompés, et des fondeurs qui se sont livrés à la reproduction non avouée de bronzes anciens ont pu arriver à la fortune par une industrie qui mériterait uue répression sévère.

DES GRAVEURS ET DE LA FABRICATION DES MATRICES.

Les orfévres du moyen âge présentent en germe dans leurs œuvres les qualités que nous admirerons quelques siècles plus tard chez les orfévres italiens. Travailleurs consciencieux, ils s'étudiaient à acquérir les connaissances applicables aux diverses branches de leur industrie, traçant ainsi la voie à leurs successeurs de la Renaissance. Ils dessinaient, composaient, étaient fondeurs, ciseleurs, repousseurs; ils gravaient aussi les sceaux. Dédaigneux de s'affubler de la qualité d'artistes, négligeant même de nous transmettre les signes de leur individualité, ils se sont contentés, sous le nom modeste de *tailleurs de sceaux*, de nous léguer une foule d'objets d'art pleins de goût et de finesse, et dont quelques-uns peuvent passer pour de petits chefs-d'œuvre. Ils étaient loin cependant de posséder les ressources dont nos graveurs modernes disposent. Le balancier n'était pas à leur service, et tandis que les artistes de nos jours taillent leur modèle en relief d'après une maquette sculptée, les anciens tailleurs de sceaux étaient réduits à graver en creux d'après un dessin de leur invention ou fourni par quelque enlumineur en renom.

C'est ainsi que Jean van Nymmegen grava, en 1499, le sceau de Brabant sur le patron dessiné par Liévin van Lathem; que Jean van der Perre grava les sceaux renouvelés à l'occasion de la majorité de l'archiduc, d'après les patrons de Jean van der Wyck dit van Bathele, peintre d'armoiries en renom à Malines. A la même époque, Jean de Bruxelles, peintre, fournissait des patrons pour le sceau de Charles-Quint. On voit également dans la relation du voyage d'Albert Durer à Bruxelles que ce maître fit le patron du sceau de Van der Perre.

L'excellent ouvrage de M. Pinchart, *Recherches sur les graveurs des Pays-Bas*, auquel nous empruntons ces détails, nous donne d'autres noms de tailleurs de sceaux.

Le plus ancien de cette série, Jean de Vaux, demeurant à Paris, grava, en 1361, le nouveau sceau secret de Louis de Male.

Jean Heilen grava, de 1425 à 1436, les sceaux de Brabant, celui de la Toison d'or. C'est à Corneille de Bont que l'on doit (1477-78) les sceaux de Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire : seule ou avec son mari. Les œuvres de cet artiste sont marquées d'une moucheture d'hermine, par allusion à son nom, qui en flamand signifie hermine.

Gaspar de Backère est l'auteur du sceau de Philippe le Beau (1483).

De 1500 à 1515, Liévin van Lathem grava en étain les types de Marguerite d'Autriche, de l'archiduc Charles. En 1519, Pierre Huzuweel grava aussi en étain deux sceaux pour l'archiduc Ferdinand d'Autriche.

Adrien Reyniers, enlumineur, fit en 1555 le patron du sceau de Philippe II pour le Brabant; Sébastien Poyelle fit un autre patron pour le contre-sceau, et Thomas van Gheer les grava. A la même date, l'orfévre Gilles Horrion était en réputation à Bruxelles.

En 1582, Jacques Yonghelinck exécuta le sceau du Brabant sur le dessin de Floris Borel, orfévre et graveur de sceaux à Anvers.

Vers 1621-22, François Caluwart tailla deux cachets d'acier aux armes de l'infante.

D'autre part, M. le marquis de Laborde, dans sa Notice des émaux du Louvre, mentionne un extrait des comptes royaux où Jean de Tournay figure en 1326 comme graveur de sceaux. Les comptes du duc de Bourgogne du même auteur nous donnent les noms de Jean Mainfroy, qui grava en 1416 le signet d'or du duc ; de Robert de Gouy, qui tailla, en 1419-20, le grand sceau et son contre-sceau; d'Ernoul Clotin, orfévre et valet de chambre de Philippe le Bon, qui grava le signet d'or du duc ainsi que la chaîne armoriée qui le retenait; de Jean de Lombèque, demeurant à Bruxelles, qui grava en 1467-68 la nouvelle légende du sceau de la Toison d'or, ainsi que les sceaux, pour le Brabant, de la fille de Charles le Téméraire, Marie de Bourgogne.

Nous avons voulu, avant de terminer cette sorte d'introduction, rappeler les noms trop peu connus de ces artistes modestes, et tout récemment tirés de l'oubli, auxquels nous devons une des branches les plus florissantes de l'art du moyen âge. Dans les articles suivants, quand nous en viendrons à l'examen de leurs œuvres, nous étudierons le mérite particulier de chacun d'eux et nous essayerons de leur donner le rang qui leur appartient d'après les pièces authentiques qu'ils nous ont laissées.

G. DEMAY.

(La suite prochainement.)

LES PAYSAGISTES CONTEMPORAINS

DAUBIGNY



'est une des plus sympathiques figures de l'art contemporain que nous allons essayer de crayonner aujourd'hui. Fils de Daubigny (Edme-François), paysagiste de l'école de V. Bertin, qui mourut en 1843; neveu du miniaturiste Pierre Daubigny, qui vécut jusqu'en 1858, Daubigny (Charles-François), né le 15 février 1817, joua, tout enfant, avec les crayons et le pinceau. Son père fut son premier maître, et à quinze ans le jeune Daubigny peignait déjà des dessus de boîtes de Spa et d'autres menus ouvrages dont le produit payait sa modique pension à la table de la famille. Mais l'amour de l'inconnu ne tarda pas à tourmenter cette turbulente imagination, qu'enflammait déjà la pensée de s'élancer vers l'Italie.

Daubigny avait confié ses désirs à un jeune camarade, peintre comme lui, nommé Mignan, et il n'avait pas eu de peine à les lui faire partager. Tous deux convinrent d'amasser et de réunir leurs épargnes pour pouvoir un jour prendre de compagnie le chemin de l'Italie.

Daubigny battit monnaie comme il put en peignant des panneaux de décoration d'appartements et des ornements dans les salles du musée de Versailles, qui, à cette époque, était la ressource de tous les artistes en disponibilité. Pendant toute une année les deux amis redoublèrent d'ardeur au travail pour grossir la bourse commune, si bien qu'au bout de peu de temps ils purent se mettre en route, sac au dos, ivres de soleil et de liberté.

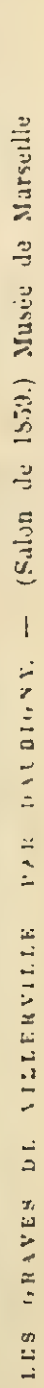
Daubigny visita Florence, Rome, Naples, parcourant les musées, étu-

diant ces campagnes héroïques qui ont inspiré Both, Guaspre et le Lorrain. Il fit à Rome la rencontre de M. Armand Leleux, et l'analogie de leur situation les rapprocha. Ils convinrent de ménager leurs ressources et de tout sacrifier pour prolonger le plus possible leur séjour au milieu des imposants spectacles qui les captivaient. Ils se résignèrent aux privations, et bien des fois ils déjeunèrent d'un hareng, dînèrent d'un peu de viande grillée sur des charbons, et se donnèrent des illusions de soupe au moyen de pain trempé dans de l'eau salée. Mais la pauvreté à cet âge heureux n'a rien de lugubre, elle a ses compensations dans la vie libre, insoucieuse, égayée d'imprévu. Ne l'avaient-ils pas bravement acceptée d'ailleurs, par amour de l'art et du travail?

Il y avait quatre mois que Daubigny étudiait à Subiaco, sur les bords du Teverone, quand Mignan, le premier, parla du sol natal avec une éloquence significative. Ils partirent après avoir vécu onze mois en Italie avec un budget de quatorze cents francs; il leur restait deux louis en poche à Troyes. Ils y trouvèrent de joyeux compagnons accourus au-devant d'eux, et gagnèrent Paris à petites journées, tout en festoyant. Mignan se maria au débotté, et quitta définitivement la peinture pour l'industrie. Quant à Daubigny, ce voyage ne devait pas le détourner de la voie naturelle à son tempérament. L'Italie ouvrit son imagination aux belles choses; mais, à raison de son âge, elle n'eut aucune influence immédiate sur son talent. Les études de cette époque le montrent encore dominé par sa première éducation artistique et trahissent, à travers beaucoup d'inexpérience, une certaine recherche de Delaberge.

En 1826, le comte de Forbin, directeur général des musées royaux, avait donné à son intime ami Granet la place de conservateur des tableaux, qu'il occupa jusqu'en 1848. Granet avait, à ce titre, la haute direction de l'atelier de restauration des peintures, et il avait enrégimenté sous ses ordres une petite armée de peintres fruits secs chargés de soumettre les chefs-d'œuvre malades à un régime d'essences et d'acides qui parfois, il faut bien le dire, enlevaient le patient.

Ce fut dans cette officine qu'entra Daubigny à son retour de Rome. Obligé de se créer quelques ressources, il plia son humeur impétueuse à ce travail mécanique, et il n'eut bientôt plus son pareil dans l'art de mastiquer les craquelures. Mais tous ses camarades le distançaient dans les « repeints » qu'il avait l'ingénuité de vouloir raccorder avec les fonds. Il ne touchait jamais sans embarras à ces graves chefs-d'œuvre dont la majesté le déconcertait, et il était loin de posséder le triomphant aplomb de ses confrères. Aussi revint-il promptement à des occupations plus en rapport avec son tempérament.

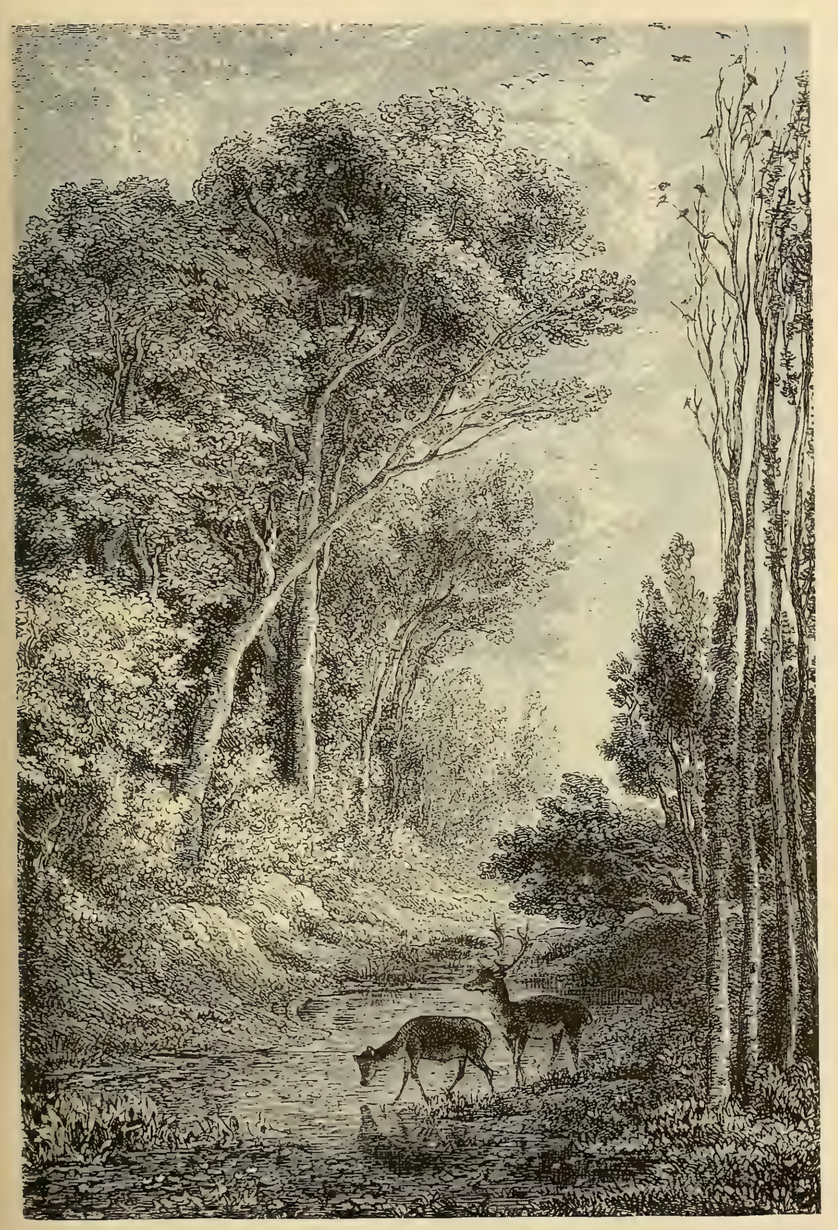


LES GRAVES DE VILLERVILLE PAR DAUBIGNY. — (Salon de 1859.) Musée de Marseille

Daubigny s'était lié depuis quelque temps avec plusieurs artistes qui fondèrent une sorte de société de secours mutuels pour s'entr'aider à parvenir ; tous bien résolus à conquérir la réputation par le travail, ils avaient la sagesse d'étudier et de produire à l'heure où tant d'autres dépensaient follement leur activité en théories creuses et en paradoxes d'estaminet. C'était Steinheil, le savant dessinateur archéologue ; Geoffroy-Dechaume, un robuste imager du XIII[e] siècle qui peuple de statues les niches de nos cathédrales ; Trimolet, jeune peintre de genre qui vivait de vignettes sur bois, et montra un sérieux talent dans l'unique tableau que la mort lui laissa à grand'peine le temps d'achever.

Daubigny se joignit à eux. Ils fixèrent leur manière de phalanstère artistique rue des Amandiers, dans une maisonnette agréablement plantée au milieu d'un potager, et ils passèrent là de beaux jours qu'ils ne se rappellent jamais sans émotion. La caisse était commune ; chaque année, l'un d'eux préparait un morceau pour l'exposition aux frais de la communauté, qui ne négligeait rien pour assurer la réussite de ces débuts. Quand ce fut le tour de Daubigny, il exécuta un *Saint Jérôme dans le désert,* terrible amoncellement de rochers à la Salvator, qui eut les honneurs du Salon de 1840, où il figura à côté d'une œuvre de son père. Encouragé par l'incursion qu'il venait de tenter dans le domaine classique et par le succès d'estime du *Saint Jérôme,* Daubigny conçut l'idée de concourir à l'École des beaux-arts. L'habile éclectisme de Paul Delaroche excitait, à cette époque, une admiration qui tenait de l'enthousiasme et lui recrutait de nombreux élèves. Daubigny obéit à cet entraînement, et pendant six mois il dessina assidûment d'après le modèle vivant, apportant à ces études, à défaut d'un goût bien prononcé, sa fougue ordinaire ; l'attrayante perspective de vivre quatre ans à la villa Médicis sans soucis matériels le stimulait vivement. Il fit si bien qu'à l'heure du concours (1841) il était un de ceux sur qui Delaroche fondait avec raison le plus d'espoir pour le prix de paysage historique.

Pour les escarmouches préliminaires du concours, on prenait le sujet de la composition au moment de se constituer prisonnier chacun dans sa cellule. Pour la bataille décisive, la dictée avait lieu la veille de l'entrée en loge. Mal initié à ces usages, Daubigny regarda comme facultative cette formalité obligatoire, et ne crut pas nécessaire de se déranger deux fois. Il compta se procurer le programme au moment même de concourir et s'en fut comme un étourdi déjeuner à Vincennes avec son ami Feuchères. Ce fut le lendemain que Daubigny sut qu'après l'avoir fait chercher inutilement on l'avait mis hors de cause. Il est permis de supposer que ses camarades ne furent pas fâchés de voir écarter un de leurs rivaux les plus



LES CERFS, PEINTURE DÉCORATIVE A L'ANCIEN MINISTÈRE D'ÉTAT.

sérieux. Le motif à développer était Adam et Ève ; ce fut Hippolyte Lanoue qui remporta le prix.

Le pauvre garçon s'en fut, tout chagrin, confier sa déconvenue à Delaroche, qui s'efforça de le consoler; mais Daubigny ne tarda pas à délaisser l'atelier de son maître pour aller avec quelques camarades étudier d'après nature. Ce premier essai fut pour lui une révélation. La campagne, qu'il n'avait regardée jusqu'ici qu'à travers le microscope de Delaberge ou les conventions de l'école, se transfigura à ses yeux éblouis et lui apparut éclatante de beauté.

Mais d'impérieux devoirs le retenaient trop souvent au logis. Il avait à faire face à des besoins toujours croissants. Heureusement l'aiguillon de la nécessité décuple les forces des caractères bien trempés. Daubigny redoublait d'énergie à mesure qu'augmentaient les charges de son ménage, car il avait femme et enfants. Ce qu'il dessina de vignettes, le soir, à la lampe, pour Curmer, G. Bourdin, Hetzel, Furne, Hachette, est chose inconcevable. Il n'est pas une édition illustrée à laquelle n'ait concouru son crayon. Il se soumit également à une production effrénée de croquis à la plume, lavis sur pierre, qui ont éteint la verve de vingt autres, mais à laquelle résista sa puissante vitalité.

Quand il avait bravement accompli le labeur de la semaine, il s'échappait alors avec des émotions d'écolier, et s'en allait hors barrière étudier d'après nature. Il employait si bien ses rares excursions, qu'à partir de 1840 nous le voyons assidu aux expositions, celles de 1842 et 1846 exceptées. Il affrontait gaiement les sévérités du jury académique qui le maltraita quelquefois, mais n'eut jamais raison de sa persévérance et de sa bonne humeur.

C'est au Salon de 1848 que Daubigny commença réellement à prendre date. Il exposa cette année-là cinq paysages d'un sentiment délicat, qui furent récompensés d'une deuxième médaille. Un modeste héritage qu'il fit à cette époque lui permit d'étendre un peu la circonscription de ses voyages. Il visita le Dauphiné, le Morvan, et le Salon de 1850-1851 montra ce gracieux talent tout frais épanoui. Les connaisseurs et les artistes n'ont pas oublié *les Laveuses de la rivière d'Oulins,* les vertes saulées, *la Péniche* et *la Vendange* ensoleillée où scintillait la rosée à travers le brouillard. Daubigny est désormais en possession de lui-même. En 1852, le peintre de *la Moisson* fut salué par de sympathiques applaudissements. Quelques esprits chagrins crièrent à l'esquisse ; mais Daubigny réduisit, l'année suivante, les détracteurs au silence : *l'Étang de Gilieu, le Vallon d'Optevoz* et *l'Entrée du village* le mettaient hors du pair et lui valurent la première médaille.



LE HÉRONS, PEINTURE DECORATIVE A L'ANCIEN MINISTÈRE D'ÉTAT.

Par suite du caractère rétrospectif que l'on donna au concours universel de 1855, les maîtres d'alors, qui, comme Decamps, Ingres, Horace Vernet, Gudin, Th. Rousseau, etc., saisirent cette occasion unique de remettre leur œuvre entier sous les yeux du public, accaparèrent l'attention un peu au détriment de leurs confrères plus jeunes. *Le Pré à Valmondois, la Mare aux bords de la mer, les Bords du rû d'Orgivaux, l'Écluse d'Optevoz,* impressions délicates, ébauches légères et limpides que Daubigny exposa, furent un peu étouffées au milieu de cette confuse Babel. On peut toutefois juger de leur qualité par *l'Écluse d'Optevoz* du musée du Luxembourg. C'est une page d'une exquise suavité de coloris, où la fluidité de l'air, les transparences des eaux, les douces verdures, rassérènent le cœur autant qu'elles reposent la vue.

Le Salon de 1857 reste dans la carrière de Daubigny comme une date mémorable. *Le Printemps, la Vallée d'Optevoz,* montrent à leur plus haut degré de développement les qualités qu'il a toujours poursuivies jusqu'ici : la vérité du ton local, une justesse d'indications qui supplée au fini, la délicatesse d'un pinceau qui effleure, affirme, passe et souligne à propos; la fraîcheur osée d'une palette rajeunie aux blondes clartés des champs, cette sincérité absolue qui fait toute sa poétique, et par-dessus tout ce sentiment d'effacement de l'artiste qui peint la nature pour elle-même, ne s'impose pas au spectateur, et double par cette discrétion même la puissance d'illusion de son œuvre, sinon sa portée morale. *Le Printemps* est une savoureuse peinture qui se perçoit par tous les sens, et nous enveloppe dans les molles tiédeurs d'un jour de mai; mais il offre à la fois les qualités et le *desideratum* que porte avec elle, au point de vue des exigences d'une critique supérieure, toute œuvre où le peintre ne s'est pas élevé du caractère particulier du motif à un sens plus général. *Le Printemps,* avec ses souplesses de pinceau, ses virtuosités de coloration, n'est qu'une admirable étude de grande proportion; c'est un coin de verger et de champ au printemps; ce n'est pas le poëme du printemps; on sent que le peintre, épris des coquetteries de ces tendres verdures où s'enchâssent, comme rubis et diamants, les fleurs des pommiers, a planté là son chevalet sans souci des lignes boiteuses du tableau.

La Vallée d'Optevoz est supérieure au *Printemps,* précisément parce qu'elle joint aux qualités d'exécution de l'étude d'après nature les conditions essentielles de lignes et d'assiette d'un tableau. *Les Bords de l'Oise* du Salon de 1859 ne présentaient pas la sévérité de style par laquelle *la Vallée d'Optevoz* se rattachait au grand art; mais elle rachetait si délicieusement ce qui lui manquait du côté du caractère par l'harmonieuse unité de ses colorations, par l'atmosphère ambrée qui l'enveloppait que,



LE PRINTEMPS, PAYSAGE DE DAUBIGNY. — (Salon de 1868.)

sous ce rapport du moins, elle marquait peut-être un progrès nouveau. Pendant que les artistes reconnaissaient dans *les Bords de l'Oise* comme dans *les Graves de Villerville* les dons d'une organisation exceptionnelle, le public se laissait entraîner aux séductions du motif, à la fraîcheur de ces eaux paresseuses. Le succès du *Bateau de l'Oise* prit les proportions d'un succès de vogue, et Daubigny devint définitivement célèbre.

Le jury avait décerné pour la seconde fois la première médaille à Daubigny en 1857. Il renouvela une troisième fois en 1859 cette démonstration significative. C'était une espèce de mise en demeure que l'administration comprit. Elle répara de bonne grâce l'oubli de 1857, et la nomination de Daubigny dans l'ordre de la Légion d'honneur souleva des bravos prolongés à la séance solennelle de distribution des récompenses où son nom fut proclamé. L'administration fit mieux encore. Elle commanda au peintre deux panneaux décoratifs : « cerfs et hérons » pour le salon d'introduction du ministère d'État, devenu la résidence actuelle du ministre des finances au Louvre.

Daubigny peignit, l'année suivante, deux autres panneaux dans le grand escalier du même ministère. Ils représentent : l'un « l'ancien pavillon de Flore », vu de la rive gauche de la Seine, en amont du Pont-Royal; le second, le grand bassin du jardin des Tuileries et le palais au fond de la grande allée des marronniers. Ces deux peintures, moins solennelles que les premières, mais d'une grande liberté d'exécution et d'une remarquable vigueur de ton, présentent des lignes fermes qui s'agencent heureusement avec les détails symétriques de l'ornementation de l'escalier.

Pour en revenir au *Bateau de l'Oise* de 1859, — qui fait aujourd'hui partie du musée de Bordeaux, — il avait été d'autant plus vivement convoité des amateurs qu'il n'était pas à vendre. Il appartenait alors à M. Nadar. Daubigny dut en faire une ou plusieurs répétitions comme il avait déjà fait de *l'Étang de Gilieu*. Les marchands prirent le chemin du modeste atelier du quai d'Anjou; mais, ainsi qu'il arrive de tous les succès de vogue, celui-ci entraîna avec lui ses inévitables inconvénients. Il fit de Daubigny le peintre assermenté des bords de rivières; amateurs ni marchands ne lui permirent plus d'aller chercher dans des pays plus sévères des inspirations plus élevées.

C'est alors qu'il se fit construire et aménager un bateau avec lequel il se laissait aller au fil de l'eau de l'île Adam à Conflans, de Conflans à Bonnières, aux Andelys, voire jusqu'à Pont-de-l'Arche. Tous les sites enchanteurs, tous les caprices de la rive, venaient se refléter et se fixer dans les prestigieuses ébauches du peintre comme sur un miroir fidèle. Ce fut

sur *le Botin,* — puisqu'il faut l'appeler par son nom, — que Karl Daubigny fit ses premières armes. Il y apprit de son père à manier la gaffe et le pinceau. L'élève a fait depuis honneur à son maître et gagnera un jour, lui aussi, ses grades de maîtrise. Nous retrouverons *le Botin* quand nous parlerons des eaux-fortes de Daubigny. Signalons seulement un détail à propos de celle que nous détachons aujourd'hui de sa collection : *le*



DAUBIGNY DANS SON BATEAU, D'APRÈS UNE EAU-FORTE.

Marais des Cigognes, au lieu d'avoir été gravé d'après une peinture, a donné naissance, au contraire, à un charmant tableau.

Mais outre l'atelier flottant où s'ébauchaient, selon les bonnes fortunes du voyage, tant de charmants panneaux, Daubigny rêvait un atelier moins fantaisiste où il pût essayer les tentatives qu'il préméditait et échapper à la pression des marchands. Il se fit bâtir une maison à Auvers où, déjà depuis quelques étés, il campait tant bien que mal avec sa famille. Oudinot en fut l'architecte; Corot, Daumier, Karl Daubigny et Oudinot en furent les décorateurs. M. Charles Yriarte, à propos d'une visite qu'il fit

à Daubigny, a donné dans le *Monde illustré* (année 1868) une spirituelle et humoristique description de cette hospitalière habitation. Qu'il nous suffise de dire que son mérite capital, aux yeux de Daubigny, consistait dans un vaste atelier où il put enfin brosser à l'aise les grandes toiles qu'il rêvait depuis longtemps.

C'est de là que sortirent non-seulement *la Vendange*, du Salon de 1863, *le Clair de lune* (de 1865), *le Printemps* et *le Lever de lune* du Salon de 1868, mais encore la plupart de ces œuvres où Daubigny se mesurait avec des difficultés encore insurmontées, et dont on aime volontiers à cacher les tâtonnements inévitables et les avortements possibles au regard des indifférents.

Le Parc à moutons et *le Lever de lune*, du Salon de 1861, attestent ces préoccupations nouvelles. Ils furent une déception pour la foule, qui ne reconnaissait plus là le peintre aimable des vergers fleuris. Elle reprocha à Daubigny leur exécution lâchée, conséquence probable du trouble momentané qu'apportait chez lui l'évolution qu'il accomplissait. Le *Village près Bonnières*, qui n'en compte pas moins parmi les bonnes productions du peintre, parut noir. Peu s'en fallut qu'on ne criât au réalisme au moment où précisément il faisait un pas qui l'en éloignait. Ne voulait-il pas, en effet, résumer des impressions au lieu de peindre des coins et des morceaux, substituer aux tons positifs des colorations modifiées et relatives, sacrifier un peu de la vérité littérale pour faire la part plus large à l'interprétation ?

Mais c'étaient là entre Daubigny et le public de légers nuages qui se dissipaient aisément. Avec une toile peinte franchement sur nature, comme *le Matin* et *les Bords de l'Oise à Auvers*, du Salon de 1863, *le Château et le parc de Saint-Cloud*, du Salon de 1865, *les Bords de l'Oise près la Bonneville*, du Salon de 1866, *le Pré des Graves à Villerville*, du Salon de 1870, il se faisait pardonner des tentatives plus audacieuses, comme les levers de lune de 1865 et de 1868, la *Mare dans le Morvan*, de 1869, qui, de leur côté, intéressaient vivement les artistes par leur fougue et leur accent.

Daubigny eut donc cette rare bonne fortune de se concilier tout à la fois les suffrages des artistes et les sympathies du public. Son exemple dément ce mot amer de Préault : « Dans les arts, quand la foule arrive, l'élite se retire. » C'est qu'en dépit d'une production incessante il n'est pas une de ces peintures qui ne porte la griffe du maître, et où l'on ne retrouve cette sûreté de coup d'œil et ce sentiment supérieur de l'harmonie que nul ne possède à un plus haut degré.

Grâce à l'heureux équilibre de ses facultés artistiques, son œuvre pré-



LE MARAIS

Imp. A. Salmon, Paris

sente un grand caractère d'unité. Sauf le moment de crise que nous avons signalé au Salon de 1861, et où s'arrête plus particulièrement la série des tableaux clairs, le talent de Daubigny n'offre aucun exemple de ces transformations inquiètes où s'épuisent tant d'artistes tourmentés : 1861 est plutôt le point de départ d'un développement nouveau de son talent. Ses préoccupations constantes de coloriste visent à un but radieux : la vigueur sans noir, le blond dans la puissance. Il a, croyons-nous, complétement atteint ce résultat dans ses tableaux de l'Exposition universelle de Vienne :



LE BATEAU EN MARCHE, D'APRÈS UNE EAU-FORTE.

la Plage de Villerville au soleil couchant, et surtout *le Lever de lune.* Cette dernière toile, exposée au Salon de 1868, avait été reprise et transfigurée en 1873. Elle est devenue un chef-d'œuvre où la science s'allie aux intuitions du sentiment.

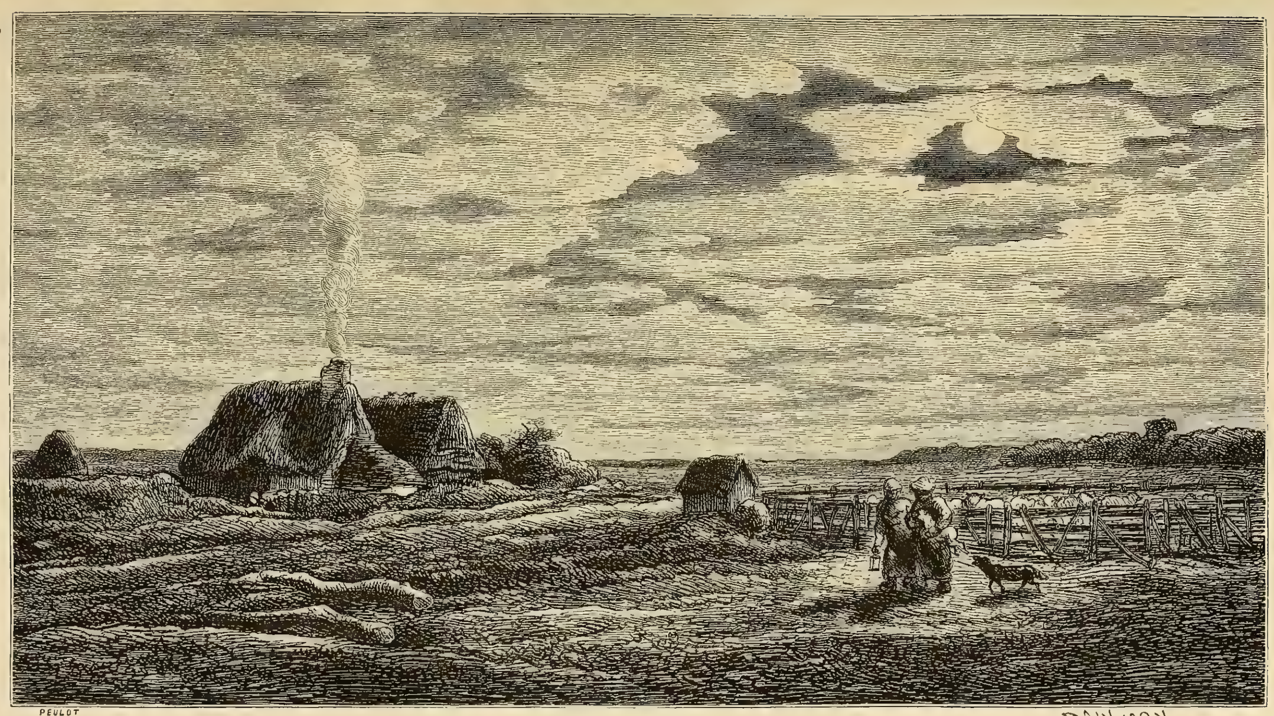
Daubigny, le premier peut-être, a peint entièrement d'après nature des tableaux de grande dimension. Il n'a jamais abandonné cette sage pratique, et en 1872 encore il a rapporté de Cauterets, où il était allé chercher la santé, une curieuse étude de cascade qui a toute la verdeur de ses travaux de 1853 à 1857. Tous ses tableaux généralement sont,

sinon terminés, du moins ébauchés sur place. Cette façon de procéder est d'autant plus méritoire qu'aux difficultés matérielles que créent les intempéries, le vent, les caprices de l'effet, se joignent celles qui résultent de l'âge, de la santé, etc.; car moins heureux que Corot, qui n'attrapa son premier rhume qu'à soixante ans, Daubigny connaît déjà la goutte, l'asthme et la bronchite... Corot, il est vrai, trouva sa vie toute faite; Daubigny, lui, fut élevé à la rude école de la privation, et les luttes de sa jeunesse ont quelque peu entamé peut-être ce tempérament robuste.

Daubigny est resté, dans le succès, le franc et simple travailleur que nous avons connu à l'île Saint-Louis. Il est bien l'homme de sa peinture ; communicatif, ardent, chaleureux, il a le talent, — comme le cœur, — sur la main. Tout chez lui dérive de la sensation ; son imagination colorée procède par éclairs. Il n'argumente pas, il jette des lueurs ; intelligent mais mobile à l'excès, difficilement attentif et volontiers distrait, se laissant vivre sans regarder en arrière, et oubliant au jour le jour, ce n'est pas lui qui colligera jamais les journaux qui le louent, les notes qui le concernent, pour tenir le dossier de sa vie à la disposition des biographes et se présenter décemment devant la postérité.

Dans la nouvelle situation que son talent lui a faite, il a conservé les modestes habitudes de sa vie d'autrefois. Incapable de calcul, il est désintéressé jusque dans ses économies ; et dans le splendide atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette comme dans celui du quai d'Anjou, il prépare lui-même ses toiles et ses panneaux sans se douter qu'au prix où montent ses œuvres cette perte de temps constitue une fantaisie de millionnaire. « Venez avec moi, — nous dit-il un jour à Auvers, — je vais peindre *le Botin*... » Je crus qu'il s'agissait d'une de ces vives pochades des bords de l'Oise, où le bateau figure amarré à des saules ; mais je vis bientôt Daubigny, à ma grande surprise, badigeonner à tour de bras la cabane du *Botin*. Cela lui eût coûté moins cher assurément de charger de cette opération son confrère en bâtiments de la localité. Mais ne faut-il pas après tout qu'il se repose un peu de son rôle de peintre en réputation, et ne préférons-nous pas le voir simple et naïf comme cela plutôt qu'animé du perpétuel souci de ses intérêts ? N'attendez pas de lui qu'il exploite jamais à l'américaine l'énorme capital représenté par sa palette!

Tel j'ai montré Daubigny, tel il est chez lui au milieu de cette prodigieuse multitude d'esquisses qui s'étalent tout autour de l'atelier comme une vivante ceinture de souvenirs. Il y a là des plages à marée basse, des récoltes de varech, des embarquements de bateaux pêcheurs rapportés de ses nombreuses excursions sur les côtes de Bretagne et de Normandie; des souvenirs du Morvan, de la Bresse, du Vivarais, du Dauphiné, de la



LEVER DE LUNE. PAYSAGE DE DAUBIGNY. — (Salon de 1865.)

Picardie; des Tamises embrumées, qui datent de son premier voyage en Angleterre (1866). Ce sont encore des canaux et des moulins de la Hollande (1869); des posadas et des rues de villes espagnoles saisies pendant la rapide tournée qu'il fit, en 1868, avec H. Regnault au delà des Pyrénées. Puis des tableaux encadrés qui s'empilent dans des coins, des toiles inachevées qui attendent sur les chevalets le coup de brosse de la fin ; mais ne cherchez de l'œil aucun de ces mille riens qui sont l'ornement parasite de tant d'ateliers. Tout ici respire le travail, et le luxe capital de l'atelier de Daubigny, ce sont tout bonnement... les peintures de Daubigny !

FRÉDÉRIC HENRIET.

(La suite prochainement.)



PALLAS ATHÈNÈ



Si les Dieux n'étaient, comme on l'a cru longtemps, qu'un produit de l'imagination des Grecs, il serait bien difficile de comprendre qu'on ait pu représenter par un même symbole la sagesse divine et la vertu guerrière. Ce double aspect d'Athènè s'explique au contraire facilement si on remonte à sa manifestation naturelle, ou, pour parler la langue mythologique, à la naissance de la Déesse. Cette vierge armée qui s'élance de la tête de Zeus, c'est l'éclair qui resplendit au sommet du ciel. Voici en quels termes cette révélation est exposée dans les hymnes homériques :

« Le sage Zeus l'enfanta lui-même de son front auguste, couverte d'armes guerrières, resplendissantes d'or; et l'admiration saisit tous les Dieux à sa vue; et elle, devant le maître de l'égide, jaillit impétueusement de la tête immortelle, brandissant sa lance aiguë. Et le grand Olympe était secoué sous le bond de la vierge aux clairs regards, et la terre retentit terriblement à l'entour, et la mer secouée bouleversait ses flots de pourpre, et le fils éclatant d'Hypérion arrêta quelque temps ses chevaux aux pieds rapides, jusqu'à ce que Pallas Athènaiè eût enlevé ses armes divines de ses épaules immortelles; et le sage Zeus se réjouit. »

La Théogonie développe cette physique religieuse en faisant naître Athènè de la tête de Zeus après qu'il eut avalé Mètis, fille d'Océan, ce qui rattache la production de la foudre à l'absorption des vapeurs par l'éther. D'autres légendes font intervenir dans la naissance d'Athènè la hache de Prométhée ou d'Hèphaistos, personnifications du feu; c'est un dédoublement du phénomène complexe de l'éclair.

L'étymologie du nom d'Athènè est difficile à découvrir. Si ce nom se rattache à la même racine que le mot éther, il peut signifier la brillante ou la brûlante. Le nom de Pallas viendrait, selon les scholiastes d'Homère, du mot πάλλειν, agiter, secouer. Tritonia, Tritogeneia, qui n'ont été expliqués que par le sanskrit, peuvent se traduire par fille du ciel. L'épithète homérique γλαυκῶπις signifie aux yeux clairs ou aux yeux de chouette; l'oiseau qui voit clair la nuit est une allégorie naturelle de l'éclair qui dissipe les ténèbres. Quant au nom latin Minerva, on l'a rapproché du mot *mens*, intelligence. Il y a en effet une association d'idées très-simple entre la lumière céleste et la sagesse divine. Les anciens, comme l'a dit avec raison M. Renan, n'étaient ni matérialistes ni spiritualistes dans le sens étroit et exclusif que nous attachons à ces deux mots; pour eux, les apparences sensibles étaient la révélation des forces cachées. Une clarté subite illumine ce qui était obscur, donc elle voit en avant, elle prévoit; de là le nom de Providence, προνοια, sous lequel Athènè était adorée à Delphes.

La fille du ciel lumineux, c'est son énergie et sa pensée, c'est une force irrésistible et une éclatante lumière. Comme son père, elle lance la foudre, et, armée comme lui de l'Égide, qui est la tempête, elle combat les géants, les vents terrestres, qui entassaient des montagnes de nuages pour escalader l'Olympe. Après l'orage, elle est la sérénité du ciel bleu, la raison au clair regard; ainsi s'explique le double caractère d'Athènè, selon qu'on la considère dans la lutte ou dans la victoire. A ce double rôle dans la nature répond la diversité de ses fonctions politiques; elle préside à la fois aux travaux de la guerre et à ceux de la paix. L'art s'attacha surtout à rendre ce caractère moral qui éclipsa bientôt la manifestation physique primitive de la Déesse. La force protectrice de l'éther, ἀλαλκομένη ἦς Αθήνη, devint la protectrice des cités; elle veille sur elles du haut des acropoles, le casque en tête, la lance en arrêt, le bouclier levé. La raison divine, la providence et la sagesse, qui plante l'olivier sacré, emblème de la paix et des arts, Athènè l'ouvrière, ἐργάνη, tenant la quenouille et le fuseau, enseigne aux femmes les travaux de leur sexe; aux hommes, elle enseigne, avec Hèphaistos, la fabrication des armes, et elle préside avec Hermès aux luttes pacifiques de l'Agora.

Les plus anciennes images d'Athènè étaient des espèces d'hermès avec une tête surmontée d'un casque, une lance d'un côté, un bouclier de l'autre[1]. Le Palladion troyen représentait la Déesse dans l'attitude du combat, la lance levée et le bouclier en avant; c'est ainsi du moins qu'elle

1. Passeri, *Lucern. fictil.*, II, 99

est figurée sur une pierre gravée représentant l'enlèvement du Palladion par Diomède [1], et sur le fameux vase de Nola [2] où, parmi diverses scènes de la prise de Troie, imitées, à ce qu'on croit, d'une peinture de Polygnote, on voit Cassandre poursuivie par Ajax et embrassant la statue d'Athènè. Dans une autre peinture représentant la même scène, le casque de la Déesse est remplacé par un bonnet. Sur une monnaie de la nouvelle Ilion [3], Athènè est représentée sous forme d'un hermès, recevant l'offrande d'un bœuf; elle tient un flambeau d'une main, une lance de l'autre; d'autres monnaies de la même ville [4] la représentent d'une manière analogue, mais moins grossière. Selon Isaac Tzetzès, dans son



ATHÈNÈ L'OUVRIÈRE DIRIGEANT LES TRAVAUX DES FEMMES.

Bas-relief du Forum de Nerva, à Rome.

commentaire sur la Cassandra de Lykophron, v. 355, le Palladion troyen tenait une lance d'une main, une quenouille de l'autre. La statue d'Athènè dont parle Homère dans l'*Iliade* devait être assise, puisque les femmes troyennes déposent leur offrande sur ses genoux.

On voit aussi une antique idole d'Athènè dans la Chrysè de Lemnos à laquelle Jason et Hèraclès offrent un sacrifice, sur un vase peint [5]; elle est debout sur une colonne, enveloppée d'une tunique serrée, la couronne

1. Millin., *Mém. sur quelques pierres gravées*, n. 8.

2. Millin., *Peint. de vases*, I, 25.— Gerhard et Panofka, *Neap. ant. bild.*, p. 368, sq. — Tischbein, *Fig. d'Homère*, IX, 5, 6.

3. Dumersan, *Coll. d'Allier de Hauteroche*, pl. 13, 9.

4. Choiseul-Gouffier, II, pl. 38, n. 10.

5. Millingen, *Peint. de vases de diverses coll.*, pl. 51.

radiée en tête; auprès d'elle est une Victoire ailée. On peut encore citer comme représentations hiératiques d'Athènè, mais d'un caractère déjà moins grossier, celles qui figurent sur les vases donnés en prix aux Panathènèes[1], comme le prouve l'inscription TON AΘENEΘEN AΘAON. Il y a plusieurs de ces vases au Louvre et dans la collection Campana. Sur les monnaies d'Athènes, la tête d'Athènè conserva longtemps le même style archaïque.

Les anciennes images des Dieux étaient de véritables poupées qu'on habillait et qu'on chargeait d'attributs et d'ornements comme on le fait encore aujourd'hui dans les pays catholiques. Le respect qui s'attachait à ces vieux simulacres engageait souvent les artistes d'une époque plus avancée à les copier aussi exactement que possible. Ainsi l'Athènè du musée de Dresde[2] est probablement l'imitation d'une statue en bois, habillée du peplos sur lequel les jeunes filles d'Athènes brodaient les combats des géants et qu'on offrait à la Déesse à la fête des Panathènèes. C'est ce qui explique la régularité symétrique des draperies, caractère qu'on retrouve dans l'Athènè d'Herculanum, dans celle de la villa Albani[3], et dans celle qui occupait le milieu du fronton du temple d'Égine[4]. Dans toutes ces statues la Déesse est armée de l'*égide* ou peau de chèvre, la cuirasse des temps primitifs, qui servait en même temps de bouclier, comme on le voit clairement par l'attitude de l'Athènè d'Herculanum. Le caractère symbolique de cette arme, attribuée par les poëtes épiques à Zeus, et devenue entre les mains des artistes l'attribut ordinaire d'Athènè, s'explique par l'analogie de la tempête avec une chèvre bondissante, analogie consacrée par la ressemblance des noms[5]. L'égide est proprement le nuage d'où s'échappe la foudre; aussi est-elle bordée de franges, θυσανοι, représentées par des serpents. Au milieu de l'égide est ordinairement figurée la tête de la Gorgone, autre emblème des nuages noirs frangés d'éclairs dont l'aspect pétrifie et glace d'épouvante.

Le type d'Athènè fut fixé définitivement par Phidias, qui exécuta plusieurs statues de cette Déesse. Outre la grande statue d'or et d'ivoire du Parthénon, on cite un acrolithe d'Athènè guerrière qu'il fit pour les Pla-

1. Brönstedt, *Mém. sur les vases panathénaïques,* pl. V, 8. — Millingen, *Uned. mon. ser.* II, pl. 1, 2, 3. — Gerhard, *Mon. dell' Inst. di corresp. arch.,* I, tav. 21, 1, *a;* tav. 22, 1, *b.*

2. Becker, *Augusteum,* pl. 9. — Meyer, *Gesch. der Kunst,* pl. 5, A.

3. Winckelmann, *Mon. ined.,* I, 18.

4. O. Muller et Wieseler, *Denkm. der alt. Kunst,* I, taf. VI et VII.

5. *Etym. magn.,* v° Αἰγίς.



CASSANDRE POURSUIVIE PAR AJAX SE RÉFUGIE PRÈS DE LA STATUE D'ATHÈNÈ.

téens, une autre Athènè, qu'on surnomma *la belle*, pour l'île de Lemnos, et le grand colosse de bronze d'Athènè *Promachos*, ou protectrice, que les navigateurs apercevaient de loin entre les Propylées et le Parthénon, dominant tous les monuments de l'Acropole. L'Athènè Parthénos est représentée sur le revers des monnaies d'Antiochos VII, Sidètès ou Evergète. On a cru retrouver des imitations plus ou moins exactes de Phidias dans l'Athènè au collier, du musée du Louvre [1], dans une statue de la collection Hope à Londres, qui tient la Victoire dans sa main [2], dans un petit bronze du musée de Turin et enfin dans une ébauche du musée



REVERS D'UNE MONNAIE D'ANTIOCHOS VII.

d'Athènes, sur laquelle M. Lenormant a publié un travail dans la *Gazette*.

Les statues et les bustes qui se rattachent à ce type ainsi que les pierres gravées d'Onesimos [3] et d'Aspasios [4], et les monnaies d'Athènes, de Thourion, de Velia, d'Héraclée, représentent la Déesse coiffée d'un casque serrant étroitement la tête et surmonté d'ornements divers tels que griffons, chevaux ailés, sphinx, etc. Dans d'autres, comme la Pallas de Velletri [5], celle de Cassel [6], le buste de la villa Albani, à Munich, ainsi que sur les monnaies de Corinthe et de ses colonies, le casque est d'une forme plus élevée. Le reste du costume se compose, outre l'égide, d'une tunique à longs plis laissant à peine deviner les formes et quelquefois recouverte en partie d'un ample manteau. En général ce manteau caractérise l'Athènè victorieuse ou pacifique, la Déesse de l'éloquence et des arts ; son absence annonce la Déesse guerrière, la protectrice des villes, Athènè Polias ou Promachos. Le caractère pacifique est aussi indiqué par une Victoire placée dans la main ou par le bouclier posé à terre, mais le

1. Bouillon, I, 25, et Clarac, pl. 319.
2. O. Muller et Wieseler, II, pl. XIX, 202.
3. Millin., *Pierres gravées*, 58.
4. Bracci, I, 29.
5. Bouillon, I, 23. — Clarac, pl. 320.
6. Bouillon, I, 24.



ATHÈNÈ ENTRE DEUX GUERRIERS.

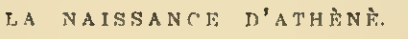
casque manque rarement ; même dans la paix, et comme Déesse de la vie politique, Athènè garde ses armes. Auprès d'elle est tantôt le serpent, dont les mouvements rappellent les lignes sinueuses de la foudre, tantôt le coq, emblème de vigilance et d'audace, ou plus souvent encore la



LA MINERVE DU MUSÉE DE TURIN.

(Imitation présumée de l'Athènè du Parthénon.)

chouette, l'oiseau qui voit clair la nuit. Ses cheveux sont rejetés sans art de chaque côté de la tête ; sa beauté sérieuse et rude dédaigne la parure et même le sourire. Grave, austère, immaculée, type merveilleux d'énergie calme, d'intelligence pratique et d'activité créatrice, cette vierge divine est la plus parfaite expression du génie politique de la Grèce.



LA NAISSANCE D'ATHÈNÈ.

La naissance d'Athènè est représentée sur des vases peints [1] et sur une poterie étrusque [2] ; mais ce sujet bizarre, devant lequel ne reculait pas l'art primitif, dut être traité autrement aux époques suivantes. Il est probable que le fronton oriental du Parthénon représentait non pas le moment où la Déesse s'élance de la tête de Zeus, mais celui où son père la présente aux immortels éblouis. Phidias dut s'inspirer pour cette scène du passage cité plus haut de l'hymne homérique, de même qu'il s'inspira d'un autre passage d'Homère pour son Zeus Olympien. Au reste on en est réduit sur ce point à des conjectures, car Pausanias ne décrit pas la composition, la supposant connue de tout le monde, et les figures principales n'existent pas dans les dessins de Carrey : on sait que les chrétiens les avaient détruites pour ouvrir une fenêtre dans le fronton lorsqu'ils changèrent le temple en église. Le fronton occidental, représentant la dispute d'Athènè et de Poseidon au sujet de la ville d'Athènes, était encore assez bien conservé au XVIIe siècle, et le dessin de Carrey donne l'idée de la composition ; mais ce fronton a été entièrement détruit par le bombardement de Morosini, sauf quelques débris très-mutilés qui sont à Londres. Il ne reste de la figure d'Athènè qu'un morceau de la poitrine et de l'égide.

Dans les deux frontons du temple d'Égine, Athènè présidait aux combats des héros Aiakides contre les Troyens. L'une de ces deux figures est à la Glyptothèque de Munich ; j'en ai parlé plus haut. Parmi les morceaux de sculpture archaïque provenant des temples de Selinonte et conservés à Palerme, deux métopes représentent des sujets empruntés à la légende d'Athènè. Sur l'une on voit la Déesse assistant Perseus dans son combat contre Méduse, sur l'autre, Athènè terrassant un géant [3]. Des scènes de la Gigantomachie sont aussi représentées sur le peplos de l'Athènè du musée de Dresde, sur un vase de Volci [4], sur une pierre gravée [5], sur une monnaie de Séleucie en Cilicie [6] ; il y a au Louvre une petite statue d'Athènè ayant auprès d'elle une figure anguipède qu'on a prise pour un Titan ou un Géant, et qui paraît plutôt Erechtheus [7].

Quelques monuments rappellent la naissance d'Erechtheus ou Erichthonios et son éducation par Athènè et Pandrose, mythe bizarre, d'une gros-

1. Micali, *Ant. pop. ital.*, tav. 80, 1 et 2.
2. Demptser, *Etrur. reg.*, I, 1.
3. Serra di Falco, *Antich. di Sicilia*, II, 31.
4. Lenormant et de Witte, *Mon. ceram.*, pl. 8.
5. Millin., *Pierres grav. inéd.*, XIX.
6. Eckhel, *Num. anecd.*, XIII, 15.
7. Bouillon, III, 7.



L'ATHÈNÈ D'HERCULANUM.

sièreté toute primitive, qui se rattachait aux plus vieilles traditions des Athéniens. Sur un vase de Volci[1], on voit la Terre présentant à Athènè l'enfant dont cette Déesse n'avait pas voulu être la mère, et qu'elle nourrit cependant de son lait de vierge. Le père d'Erechtheus, Hèphaistos, se tient debout à côté. Il y a au musée de Berlin une statue d'Athènè tenant dans son égide l'ancêtre des Athéniens. Le bas-relief du musée Pio Clementin qui la représente nourrissant un serpent se rattache peut-être au même mythe, car, en qualité de fils de la Terre, Erechtheus était anguipède, et Aristophane fait allusion dans Lysistrata au serpent sacré nourri dans l'Erechtheion. Dans ce sanctuaire, le plus vénéré de l'Attique, on associait au culte de la Déesse, Poseidon, confondu avec Erechtheus, et Hèphaistos.

Prométhée, qui personnifie comme Hèphaistos le feu artiste, est souvent aussi rapproché de la Déesse de l'éclair et de l'intelligence. Dans un bas-relief du Louvre[2], on voit Prométhée modelant les hommes, et à mesure qu'il les achève, Athènè leur donne l'âme sous l'emblème d'un papillon[3]. Ce sujet est reproduit sur divers autres monuments. Au lieu de Prométhée, c'est Hèphaistos qui est associé avec Athènè dans le mythe de Pandore, qui représente sous une forme analogue la naissance de la civilisation ; au fond d'une coupe de Nola on voit Pandore entre Hèphaistos qui vient de la former et Athènè qui la pare de tous les dons[4].

Comme principe de la civilisation et de l'industrie, Athènè ἐργάνη assiste à la construction du vaisseau Argo[5], elle invente la flûte[6] qu'elle abandonne aussitôt à Marsyas[7], et le char de guerre, sur lequel on la représente traînée par des chevaux ou par des chouettes[8]. Comme personnification de la raison et de la prudence, elle assiste à la réconciliation d'Apollon et d'Hèraklès après l'enlèvement du trépied[9], elle préside aux victoires des héros qu'elle aime, Hèraklès[10], Thésée[11], Bellérophon,

1. *Mon. ined. dell' Inst. di corresp. arch.*, tav. 10, 11.
2. Clarac, pl. CCXV et CCXVI.
3. Guigniaut, fig. 601, 601c, 603.
4. Guigniaut, fig. 203c.
5. Combe, *Terrac. of. Brit. Mus.*, pl. X, n° 16, et Zoega, *Bassiril.*, 45.
6. Winckelmann, *Mon. ined.*, 92.
7. Stuart, *Antiq. of. Athen.*, II, 3.
8. *Mus. Borbon.*, VIII, 14, fig. 2, et Tassie, *Catalogue*, pl. XXVI, n° 175b.
9. Dodwell, *Bassiril. d. Grecia*, 2, 3, 4.
10. Millingen, *Vas. div. coll.*, XXVII.
11. Millin., *Peint. de vases*, I, 43.

Ulysse, Perseus [1], elle protége Oreste contre les Euménides. Enfin elle figure dans les scènes du jugement de Pâris, de l'enlèvement de Korè, du supplice de Marsyas ; elle est assise auprès de Zeus dans l'assemblée des Dieux, associée à Hermès comme Déesse de l'éloquence, et même à Aïdès sous le surnom d'Itonia [2].

LOUIS MÉNARD.

1. Dempster, *Etr. reg.*, II.

2. Bartoli, *Sepolc. de Nasonî*, xxxiv, et Millingen, *Vas. Coghill.*, xxxiv. — Wicar, *Coll. de Florence*, iv, 3. — Voyez aussi l'*Atlas* de Guigniaut, *passim.*



LE PALAIS DU TÉ

A MANTOUE

Jules Romain est tout entier à Mantoue et le duc Frédéric Gonzague n'exagérait rien en disant : « Cette ville n'est pas la mienne, mais celle de Jules Romain ». Les palais, les églises, les maisons de plaisance, élevés ou décorés par le disciple de Raphaël, empruntent à son génie un cachet particulier; mais sa personnalité ne s'est nulle part affirmée avec autant de puissance que dans le célèbre palais du Té, dont il a été à la fois l'architecte et le décorateur. C'est là que se manifeste le contraste d'un tempérament fougueux qui ne mesure pas l'obstacle et ne recule devant aucune audace, avec une éducation méthodique fondée sur la tradition. Le palais en lui-même est une conception sage, un peu froide, et où le savoir tient plus de place que l'inspiration. Mais lorsqu'on pénètre dans les salles, on est frappé de suite par les qualités diverses et presque contradictoires que présentent les peintures décoratives dont elles sont ornées. Aucune ne ressemble à l'autre. Cependant nous nous bornerons ici aux deux salles qui montrent le mieux le contraste que nous signalons : la *Chambre de Psyché* et la *Chambre des Géants*.

Dans la *Chambre de Psyché*, Jules Romain se montre comme un disciple intelligent de Raphaël; de gracieuses compositions mythologiques, encadrées dans une ornementation qui rappelle celle des Loges du Vatican ou de la Farnesine, couvrent les parois de la salle et lui donnent un aspect aimable et riant. Le nom de cette chambre lui vient de la voûte qui représente les noces de Psyché, dont les aventures se retrouvent aussi sur les murailles. Mercure prépare le bouquet nuptial, les Grâces sèment des fleurs près de l'épouse de Cupidon, qui regarde dans le ciel le char de Phébus apparaître derrière les coteaux. Puis voici Vénus et Adonis, Bacchus consolant Ariane, Silène soutenu par des Satyres ou pro-



FRAGMENT DÉCORATIF PAR JULES ROMAIN. — Palais du Té (Chambre de Psyché.)

mené sur un char attelé de chèvres; la Rosée personnifiée et une foule de petits sujets placés dans des médaillons, avec d'innombrables figures d'enfants, de satyres, d'animaux réels ou fantastiques, se reliant aux rinceaux d'où s'échappent des fleurs. La riante imagination de l'artiste s'est souvenue des leçons de son maître et a évoqué mille fantaisies ravissantes dont rien ne vient troubler l'harmonieuse cadence.

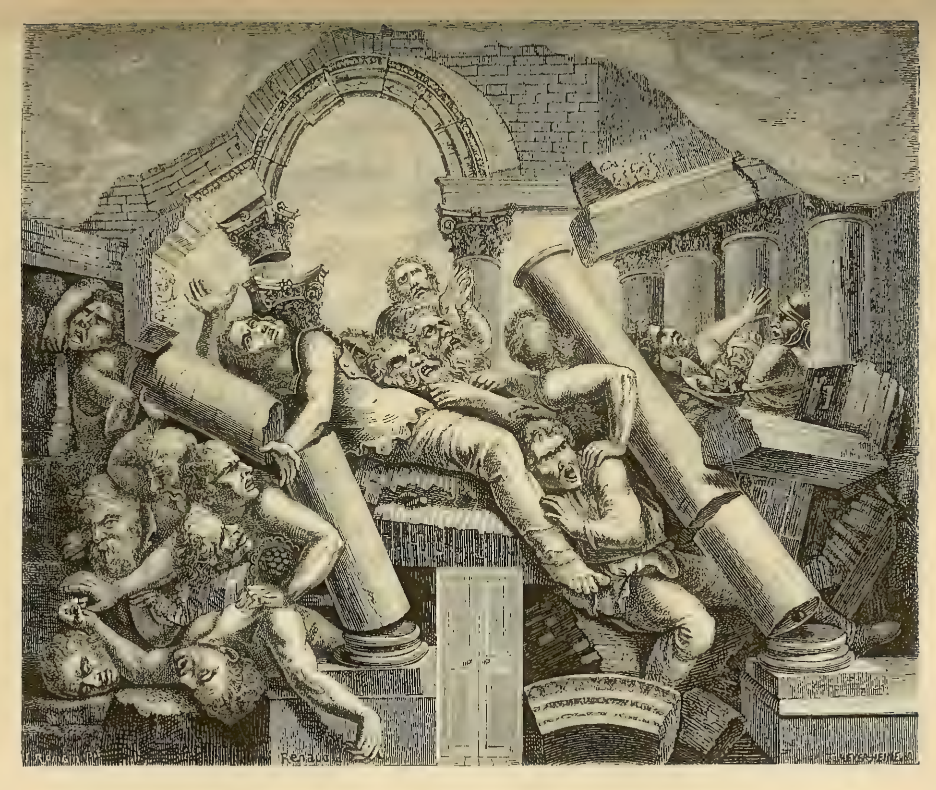
Si maintenant nous considérons la *Chambre des Géants*, nous nous trouvons aux prises avec une inspiration qui ne connaît aucun frein, ne sait s'astreindre à aucune règle, ignore la mesure et choque le goût tout



PLUTON RENTRANT AUX ENFERS. — Palais du Té (Chambre des Géants.)

en imposant l'admiration. C'est en somme un art faux qui a présidé à la décoration de cette salle, un art de décadence, un art où tout peut et doit être critiqué; mais le résultat dénote une singulière puissance.

Tout est fantastique, et tout ce fantastique est conçu en manière de trompe-l'œil. L'artiste a voulu rendre le combat des dieux contre les géants, et, pour accentuer le côté grandiose et terrible de la scène, il a percé les murailles et montré au travers des grottes des géants en fuite ou écrasés par la foudre. Les fenêtres, les portes mêmes de la chambre figurent des rochers disjoints qui semblent rouler sur le spectateur. De toutes parts on voit des palais écroulés, des colonnes brisées, des géants qui tombent entassés parmi les débris, tandis que d'autres cherchent

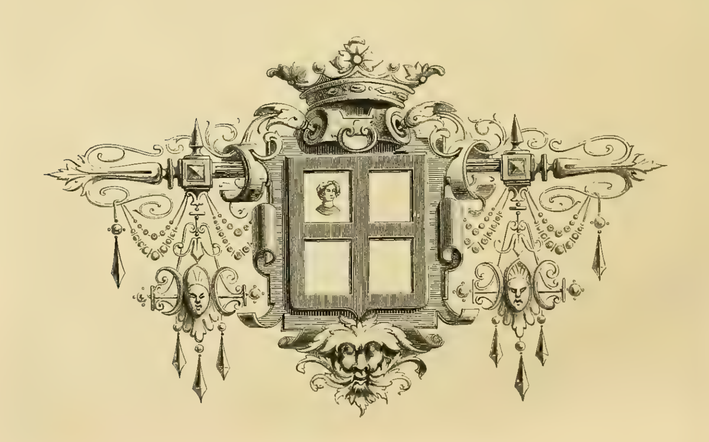


LES GÉANTS FOUDROYÉS, FRAGMENT DÉCORATIF PAR JULES ROMAIN. — Palais du Té (Chambre des Géants.)

encore à lutter, escaladent le ciel et lancent contre les dieux des pierres énormes. Dans la voûte, Jupiter apparaît au milieu du ciel embrasé; Vénus épouvantée se rapproche de Mars, Neptune commande ses tritons, Apollon ses chevaux, Éole et Borée soufflent la tempête, et Pluton, certain de la victoire, rentre aux enfers escorté des Furies qui hurlent sur le passage du dieu. Tout cet ensemble manque absolument d'équilibre : l'œil cherche en vain un espace tranquille où il puisse se reposer. Mais le peintre l'a voulu ainsi, et en jetant partout un effroyable pêle-mêle, il a cherché à rendre le tumulte et l'ébranlement de l'univers sous les coups multipliés des dieux de l'Olympe et des géants de la terre.

Le tempérament impétueux de Jules Romain semble l'opposé de celui de Raphaël, et pourtant jamais élève n'a été plus docile tant qu'il a pu suivre la voie de son maître. Dans la *Salle des Géants*, il a été novateur parce qu'il n'avait pas de modèle à suivre; dans la *Salle de Psyché*, il s'est conformé aux préceptes qu'il avait reçus. Cette noble éducation classique, aujourd'hui si décriée, a su former bien des talents; jamais elle n'a effacé une personnalité : Jules Romain en est la preuve.

RENÉ MÉNARD.



LES

DERNIÈRES LETTRES DE PRUD'HON

A M. CHARLES CLÉMENT.

Je puis publiquement vous témoigner ma gratitude pour l'hommage que vous avez bien voulu rendre, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* à la gloire de Prud'hon et à la mémoire de mon père. En héritant, mon frère et moi, de l'amour que notre père avait pour les arts, nous avons continué, après sa mort, à recueillir les documents relatifs à notre artiste si illustre. Vous avez fait de ces documents un emploi tel que, grâce à vous, il n'y a plus rien à dire sur Prud'hon. Désormais, quelques découvertes pourront seulement faire voir l'une de nos plus grandes gloires artistiques sous un nouveau jour.

La Fortune visite quelquefois ceux qui ne sollicitent pas ses faveurs.

> Ne cherchez point cette déesse,
> Elle vous cherchera. . . . .

Deux fois, quant aux arts, j'ai pu jouir des avantages qu'elle procure.

Le 8 février 1861, j'avais le bonheur de trouver l'ouvrage de Bruun Neergaard sur la situation des beaux-arts en France, ou *Lettres d'un Danois à son ami* [1]. L'exemplaire que je pus acheter avait appartenu à Prud'hon : la lettre qui lui est consacrée est couverte de ratures et de corrections faites par lui, souvenir intéressant qui sert à rectifier des erreurs qui avaient échappé à Bruun Neergaard.

Le 9 mars 1873, je fus encore plus heureux, parce que, à dater de ce jour, j'eus l'occasion de sécher quelques larmes. Voici les faits. Le 9 mars dernier, j'étais chez une de mes parentes, Mme W... La foule était grande dans son salon ; mon nom y fut prononcé. Mlle H..., inspectrice des écoles de dessin de la ville de Paris, près de laquelle j'étais, m'adressa la parole et me dit : « Je connais, monsieur, votre amour pour les arts, et je sais quel culte vous avez voué aux œuvres de Prud'hon, sur la famille duquel j'ai de bien tristes détails à vous communiquer. Une de mes amies, Mme P. d'H..., a dans les environs de Metz une très-belle propriété dont le parc fut saccagé par l'ennemi en 1870. Des bûcherons furent appelés, au mois de juin 1872, pour déraciner les arbres qui avaient été coupés. L'un de ces bûcherons, pendant un moment de repos, dit à Mme P. d'H... : « Madame serait surprise de me voir exercer le métier que j'exerce, si

1. A Paris, à l'ancienne librairie de Dupont, rue de la Loi, n° 1231, an IX-1800.

« madame savait que je suis le gendre d'un grand peintre qui a peint un enfant qui se « balance au-dessus de l'eau. J'avais près d'ici un commerce de bois, mon chantier a « été pillé. Ruiné, je n'ai plus aujourd'hui que ma cognée pour vivre et faire vivre ma « femme. Ma tâche est d'autant plus difficile qu'un asthme paralyse souvent tous mes « efforts. » Mlle H... ajouta : « M. et Mme Quoyeser [1], voulant rester Français, sont venus se réfugier à Bois-de-Colombes, près Paris. » L'adresse de ce ménage me fut donnée. Peu de jours après, j'étais auprès de la fille de l'homme sensible dont vous aimez tant les peintures et les dessins qui vous ont inspiré de si belles pages. Après avoir gravi un escalier couvert par un appentis, je passai une demi-heure chez Mme Quoyeser. Avant de la quitter, je jetai un coup d'œil autour de moi. Sur les murs, trois lithographies étaient accrochées : le *Portrait de Prud'hon,* sa *Famille malheureuse* et l'*une des saintes Femmes du tableau du Christ en croix,* figure qui, arrangée par M. de Boisfremont, tient une urne dans laquelle l'élève supposait qu'étaient les cendres de son maître et de son ami. Devant la *Famille malheureuse,* Mme Quoyeser pleura en me disant : « Mon père répétait souvent à mes frères et à moi que ce sujet était l'emblème de notre famille. » Nouvelles larmes à la vue de la lithographie du *Portrait de Prud'hon* d'après le dessin de M. Jules Boilly, dessin qui a été détruit au mois de mai 1871, lors de l'incendie de la Bibliothèque du Louvre. Ces larmes étaient accompagnées de ces paroles, prononcées par Prud'hon le jour de sa mort : « Ne pleure pas, ma fille, ne pleure pas, ce jour est un jour de bonheur pour moi. »

Je sortis le cœur navré de cet intérieur. Il fallait au plus tôt apporter un remède à une si grande misère. J'écrivis à M. le baron Taylor, président de l'Association des artistes; à MM. les Administrateurs et Rédacteurs de la *Gazette des Beaux-Arts,* qui voulurent bien, avec un empressement et une générosité que je n'oublierai jamais, accueillir ma demande, comme elle fut accueillie par l'excellent M. Corot, qui m'offrit 200 francs. Avant le mois de juillet, j'avais reçu 1,500 francs par l'entremise de la *Gazette,* et 900 francs qui m'avaient été remis directement.

Je continuai mes visites à Bois-de-Colombes. J'appris un jour que Mme Quoyeser avait des lettres de son père; ces lettres me furent confiées, je pus les copier; après, elles m'ont été offertes. Je puis, monsieur, à l'aide de ces lettres, ajouter quelques pages à votre ouvrage, pages dont toutes les lignes sont empreintes des idées les plus sombres. Prud'hon ouvre son cœur à sa fille; il lui exprime sa douleur, douleur si vive que les larmes forçaient notre grand artiste à interrompre son travail. Mme Antoine Passy, en premières noces Mme Frochot, m'a dit que lorsque son portrait était peint, en 1822, par Prud'hon, elle était souvent témoin de son désespoir.

Le jour où il perdit Mlle Mayer, Prud'hon avait à regretter une personne qui avait été remplie de soins, d'attentions pour lui; qui, comme l'a dit Théophile Gautier, avait été son Égérie; mais ces regrets ne pouvaient être ressentis par Mlle Prud'hon, quoiqu'elle eût été mariée par Mlle Mayer, qui avait donné une partie de la dot. Pour Mlle Émilie, le charme de la vie de famille était inconnu; elle vivait dans un intérieur que ses frères ne fréquentaient pas; elle y vivait *forcée de supporter des caprices.* Ces détails nous sont communiqués dans une lettre que Philopœmen Prud'hon écrivait de l'île Bourbon à sa sœur, à la date du 14 juin 1820, lorsqu'il eut appris le mariage de cette sœur.

1. Mlle Émilie Prud'hon épousa, en premières noces, M. Deval, négociant en vins à Lorient; veuve, elle se remaria à Metz, le 29 septembre 1858, à M. Quoyeser (Jean-Clément), né le 22 janvier 1809 à Nébing, canton d'Albestroff (Meurthe).

« Ile Bourbon, Saint-Denis, le 14 juin 1820 [1].

« Ma chère et bien-aimée sœur,

« Tu dois avoir reçu de moi une lettre par notre bon père, attendu que j'en avais inséré une pour toi dans le paquet à son adresse. Je viens d'en recevoir une de lui, en date du 28 janvier, qui m'a appris ton mariage avec M. Deval; cela m'a fait un grand plaisir, ayant été à même, pendant un an et plus, de juger des caprices que tu étais forcée de supporter.

« Tu as eu tort de ne m'en pas avoir fait part toi-même, car cela m'aurait encore fait plus grand plaisir, attendu, comme je le pense, que tu m'aurais instruit de la manière d'être de ton mari; de plus, de la manière dont il a fait la connaissance de mon père et la tienne; ensuite un petit détail sur la fête que je n'ai pu partager; enfin, s'il est comme je te le souhaitais. Tu penses que j'aurais partagé ton bonheur avec le cœur que tu as été à même de connaître; aussi j'espère que dans ta première tu m'en parleras avantageusement. Ainsi donc te voilà la maîtresse de tes actions et lancée dans ce monde et entièrement dans le commerce, puisque M. Deval, ton mari, est négociant. Tu es plus heureuse que ton frère, qui n'est encore qu'apprenti d'un an et demi; voilà mon deuxième qui va bientôt finir, et je vais l'entreprendre pour moi ou me remettre à naviguer. Si je navigue, j'irai dans l'Inde passer quelques années; après quoi je me donnerai la jouissance d'aller en France vous embrasser tous. Si, au contraire, je fais quelque chose dans le commerce à l'île Bourbon, j'y resterai encore quelques années; en attendant, je travaille et amasse de l'argent.

« Souviens-toi, ma chère amie, que le mariage est le plus beau jour de notre vie, comme il peut être la source de tous nos maux. Il faut, ma bonne, faire tout ce qui dépend de nous pour vivre heureux, et surtout dans le mariage être toujours d'une humeur égale avec celui dont le bonheur de notre vie dépend. Une femme doit aller au-devant des désirs de son mari, et, en un mot, éviter tout ce qui peut contribuer à le rendre malheureux. Ce que je te dis là, ma chère sœur, est dicté par l'amitié que je te porte et le désir que j'aurais de voir l'accomplissement de mes désirs se réaliser, qui serait de te voir heureuse toute ta vie. Mais je te connais, tu es d'un bon naturel et tu as un cœur sensible et bon.

« Je suis désireux, ma bonne amie, de savoir de tes nouvelles, maintenant surtout que tu es à portée d'avoir de fréquentes occasions. Tu viens de quitter le séjour des plaisirs pour aller dans une petite ville gentille, du reste, mais sans agrément. Fais-moi aussi le plaisir de me marquer si tu t'y plais. Quant à moi, voilà quelques années que tous plaisirs me sont retranchés; mais tout cela s'accorde avec mon caractère, quoiqu'il n'en est pas tout à fait l'ennemi.

« Maintenant que tu n'es plus sous la tutelle de Mlle Mayer, je me permets de te charger d'une lettre pour mon frère aîné, attendu que, comme tu as entretenu une correspondance avec lui, tu es plus à même d'y mettre l'adresse que moi, qui ne goûte pas le plaisir de partager les siens, ainsi que ses peines. Il est le plus malheureux de la famille, puisqu'il a perdu l'amitié d'un père, et tout cela causé par le méchant génie d'une femme; mais enfin n'allons pas vouloir pénétrer ce mystère, qui n'est pas en

1. Madame Émilie Deval, à Lorient. (La lettre est timbrée de Rochefort.)

notre faveur. Le temps viendra où tout cela sera peut-être trop à découvert. Engage l'ami de nos cœurs, puisqu'il est notre frère, à m'écrire et de croire que, quoique éloigné, il a toujours droit à ma sincère amitié, et lui marque combien son frère aurait de plaisir à lier une correspondance avec lui, car enfin il est mon frère et malheureux ; il n'a pas eu comme nous l'avantage de recevoir une éducation, et, s'il a un état, il le doit à son travail et aux peines qu'il s'est données; aussi doit-il en être orgueilleux.

« En attendant ton aimable réponse, tu peux compter toujours sur la sincère amitié de ton frère.

« *Pour Nicolas Prud'hon :*

« PHILOPŒMEN NICOLAS. »

« Ne dis mot de cette lettre à mon père; quand on peut conserver l'amitié de quelqu'un, il faut être discret. »

Installés à Lorient, M. et Mme Deval reçoivent de leur beau-père et père la lettre suivante, datée du 12 janvier 1820. Prud'hon adresse ses vœux de nouvel an à ses enfants et il donne à sa fille des conseils pour la ligne de conduite qu'elle doit suivre à l'égard de la famille de son mari.

« Ce 12 janvier 1820 [1].

« Mes chers enfants,

« C'est bien malgré moi si je n'ai pas répondu de suite aux vœux affectueux que vous m'avez adressés au premier jour de l'an, quelques ouvrages que j'étais pressé de finir alors m'en ont empêché : aussi tardait-il à mon cœur qui ne calcule point les moments de vous souhaiter un bonheur équivalent à toute sa tendresse pour vous, et dont la durée n'ait de terme que celui de la vie. Oui, mes chers enfants, soyez heureux dans le lien qui vous unit, c'est le premier des biens, dans tout ce qui touche à vos intérêts, c'est nécessaire à la satisfaction. Puissiez-vous prospérer autant que je le désire, et tous mes vœux seraient remplis!

« Ton mari m'a fait part de ce qu'il fait et de ce qu'il a le projet de faire. Tout cela m'a paru fort bien, et m'a fait plaisir; mais ce qui n'a pas peu ajouté à ma satisfaction c'est l'intérêt que prend le bon papa Deval aux affaires particulières de son fils : que ton affection pour ce bon père, ma chère amie, soit en retour de tous les soins qu'il prend, alimente la tendresse qu'il te porte, et lui donne lieu de sentir qu'en toi il a trouvé une seconde fille dont les égards et les prévenances lui témoigneront constamment que son cœur ne s'est pas trompé. Tu dois de même à tous les parents de ton mari de partager leurs affections; la tendresse qui t'attache à lui doit refluer sur tout ce qui lui appartient; ils ne doivent plus voir en toi qu'une fille, une sœur, et une amie. Toutes tes actions doivent tendre à leur donner la preuve de ces sentiments vis-à-vis d'eux; en bonne fille, il est inutile que je te le dise, tu ne peux penser autrement.

« Je ne suis pas le seul à m'apercevoir de ton absence; tu manques à tous nos amis; mais devant le devoir et la nécessité le regret doit se taire.

« Pardonne, ma chère amie, si je coupe court, et si je m'arrête si subitement. L'heure

1. Cette lettre, sans suscription, est adressée à M. et à Mme Deval, à Lorient.

de la poste presse, et je termine par t'embrasser de toute mon âme ainsi que ton mari.

« Je suis à tous deux votre père qui vous aime également.

« PRUD'HON. »

Le 26 mai 1821, Mlle Mayer avait cessé d'exister. La première lettre de Prud'hon qui suivit ce douloureux événement est datée du 14 juin 1821 et adressée à M. Deval.

« Paris, ce 14 juin 1821 [1].

« Mes chers enfants,

« C'est le cœur brisé et dans la plus amère douleur que je passe des jours qui auraient dû s'éteindre dans le moment qui a vu expirer mon amie. La douleur ne tue pas, et c'est le seul regret qui reste quand on perd ce qu'on a de cher dans la vie, une amie de dix-huit ans d'affection qui, dans tous les moments, toutes les occasions, nous a montré un attachement sans bornes, un dévouement sans réserve, qui a rempli les devoirs de mère et d'une mère tendre envers mes enfants, et envers toi surtout, ma chère fille! Que de soins, de prévenances et d'attentions, n'a-t-elle pas eus pour tout ce qui pouvait t'être utile ou agréable! Que de bonté soutenue! Que d'obligeance pour tout ce qui l'approchait! Que de délicatesse dans le sentiment de l'amitié, dans les témoignages de sa reconnaissance pour ceux qui lui rendaient quelques services! Les qualités de ce cœur aimant étaient sans cesse en activité : et elle n'avait aucun repos que lorsqu'elle avait effectué tout ce que son âme sensible lui suggérait, hélas! J'ai si bien connu et tant éprouvé jusqu'où elle portait la bonté, cette amie tendre! Que de sacrifices elle a faits pour moi! toujours, toujours elle eût voulu avoir à en faire. Elle s'inquiétait de ton sort, s'intéressait à ton bonheur, comme si tu eusses été sa fille : elle t'a mariée; elle a donné le premier payement de la dot : elle a acquitté ma reconnaissance envers Mme Coudrai, Mme Lordon et Mlle Trezel, en faisant elle-même le portrait de leurs enfants; elle n'oubliait rien, cette chère et trop sensible amie, de tout ce qui pouvait accroître l'estime, la considération et l'intérêt que l'on me portait; hélas! elle m'a tout sacrifié, et s'est crue inutile lorsqu'elle n'a plus trouvé de sacrifice à me faire. Chère amie! objet de mon éternel regret, en te perdant, la meilleure partie de moi-même s'est anéantie! mon âme s'est échappée avec la tienne, et jamais je ne retrouverai ce que j'ai perdu en toi. Non, la perte d'un cœur dévoué ne se répare jamais. Tout bonheur est fini pour ton ami! Plus de joie, plus de repos ici-bas! Je ne serai soulagé du poids qui m'oppresse que lorsque le moment de te rejoindre sera venu : je n'ai plus que ce désir... Ainsi, mes chers enfants, ce qui soutient ma vie, ce sont les obligations que j'ai encore à remplir envers vous, envers mes amis qui m'ont obligé, envers Hippolyte [2] dont l'état n'est pas fait, et ce pauvre Philos [3] que je désire revoir : ce sont des liens qui m'attachent au sol de l'existence. Tranquillisez-vous, mes chers enfants, l'amitié prend soin de votre père [4], ses bontés le soulagent autant qu'il est en elle, leur douceur se répand sur ce cœur déchiré qui, je crois, ne supporterait pas sa douleur. J'ai vu dans ce moment funeste combien affectueusement l'on m'était attaché; et si

1. Monsieur Deval fils, négociant, rue du Pont-Carré, à Lorient.
2. Eudamidas, né à Paris le 8 décembre 1793.
3. Pierre-Nicolas-Philopœmen, né à Rigny (Haute-Saône) le 29 juin 1795.
4. Prud'hon, après la mort de Mlle Mayer, fut emmené, 34, rue du Rocher, chez M. de Boisfremont, qui lui prodigua les soins les plus délicats.

quelque chose pouvait distraire ma peine cruelle, ce serait les marques constantes d'intérêt que l'amitié me donne. Je vous remercie, mes chers enfants, de tout ce que votre tendresse vous porte à faire pour moi : je connais vos cœurs, et je suis pénétré du sentiment qui leur a dicté tout ce que vous me dites, tout ce que votre affection me propose; ce serait des frais qui vous gêneraient, des déplacements qui nuiraient à vos affaires, et comme vous commencez le pénible chemin de la vie sociale, ce n'est pas le moment de s'en détourner. Continuez vos travaux, soyez toujours unis, rendez-vous mutuellement la vie douce, assez de troubles imprévus viendront la traverser. Souvent, trop souvent, c'est lorsqu'on se croit dans le calme, c'est lorsqu'on croit jouir du repos, que la foudre vient vous frapper.

« Adieu, mes chers enfants, contribuez à adoucir mes peines en m'écrivant le plus souvent que vous pourrez, c'est la marque de tendresse que demande de vous votre père.

« Prud'hon. »

« Témoignez à vos respectables parents combien je suis sensible à tout l'intérêt que leur inspire ma cruelle position : ils ne connaissent point celle que je regrette; s'ils l'eussent connue et eussent été à même de l'apprécier, ils n'eussent pu échapper à l'affliction qu'a entraînée sa perte. »

Dans une lettre en date du 16 septembre 1821, de vifs regrets sont toujours exprimés à l'occasion de la mort de Mlle Mayer. Prud'hon donne quelques détails sur son fils Philopœmen, qui mourut à l'île Bourbon. Il vante l'accueil qu'il reçoit de M. de Boisfremont.

« Paris, ce 16 septembre 1821 [1].

« Rassurez-vous, mes chers enfants, sur ma santé et ne vous en prenez qu'à ma paresse d'écrire, si j'ai tardé si longtemps à le faire. Vous savez que c'est chez moi le défaut dominant dans lequel, malgré la meilleure volonté de me corriger, je ne manque jamais de retomber.

« Ma vie, dans ce moment, mes chers amis, est un peu machinale; rien ne l'anime, le vide que j'éprouve en est la cause, c'est un néant que rien ne pourra remplir. La douce amitié, toute consolatrice et affectueuse qu'elle peut être, ne peut se comparer à ce sentiment intime, ineffable, que la nature a mis dans notre cœur, qui nous lie étroitement à l'être de notre bonheur, qui est de tous les moments, qui donne une âme à toutes nos actions et nous fait sentir délicieusement l'existence. Si un souffle malfaisant éteint cette flamme céleste, que reste-t-il autour de soi? Obscurité profonde, néant absolu. Ce qu'on nomme la vie peut-il se compter pour quelque chose? Elle se traîne dans une languissante apathie et n'est plus qu'un rêve fatigant auquel on désire échapper; jusqu'à l'espérance même du réveil s'évanouit, et c'est ainsi qu'on arrive au bout de la carrière...

« Ma chère enfant, il y a bien du temps que je n'ai reçu des nouvelles de mon pauvre Philos. Je ne sais si je t'ai fait part des dernières : la personne avec qui il était associé est morte; il s'est mis à faire, à son propre compte, des affaires qui sûrement ne peuvent pas être brillantes, mais desquelles il espère cependant tirer quelque profit; il me parlait d'achat d'une petite maison, de deux noirs qui, je crois, lui appartenaient, et

1. Madame Deval jeune, rue du Pont-Carré, nº 14, à Lorient.

de l'espoir progressif de réussite dans son commerce. J'aurais désiré savoir quelle suite tout cela a eue. Je comptais avoir de ses nouvelles par le retour en France de l'ancien gouverneur de l'île : il y a deux ou trois mois qu'il est arrivé, et je ne conçois pas que Philos ait laissé passer cette occasion d'écrire, d'autant qu'elles ne sont pas fréquentes. Enfin je suis en attente, et, dès qu'il m'écrira, je t'en ferai part.

« Hippolyte attend la rentrée des vacances pour passer ses examens et se faire recevoir médecin. Il n'est plus à sa pharmacie de la Pitié, et il reste faubourg Saint-Jacques, n° 47, près l'Observatoire. Moi, comme tu le sais, suis à demeure chez M. de Boisfremont, dont l'amitié est inépuisable en soins, attentions et prévenances; bien certainement, si un cœur brisé pouvait se remettre, si la plaie profonde qu'il a reçue pouvait être soulagé, si quelque chose pouvait me tenir lieu de ce que j'ai perdu, rien ne serait mieux pour apporter du calme à mon âme qu'un attachement aussi affectueux que le sien. Je m'occupe le plus qu'il est en mon pouvoir, soit pour distraire un peu mes idées mélancoliques, soit pour arriver à remplir des engagements que je ne perds pas de vue. Le coup funeste qui m'a frappé ne m'a pas rapproché du but. Je poursuis ma marche toute ralentie qu'elle est, et j'espère arriver, quoique plus lentement.

« Adieu, mes bons enfants, je vous donne le baiser de tendresse paternelle.

« PRUD'HON.

« Tous nos amis vous embrassent : ils me demandent souvent de vos nouvelles. »

Malgré sa douleur, Prud'hon travaillait sans cesse. Les heures s'écoulaient dans son atelier. Le temps lui manquait pour écrire à sa fille, à qui il adresse des excuses dans une lettre en date du 4 décembre 1821.

Dans cette même lettre, l'artiste regrette d'être dans l'impossibilité de recevoir à Paris Mme Deval; il est le pensionnaire de M. de Boisfremont qui n'est pas assez grandement logé pour donner l'hospitalité à la fille de Prud'hon.

« Paris, ce 4 décembre 1821 [1].

« Tu dois me reconnaître à mon long retard à t'écrire, ma chère enfant, c'est toujours la même chose. Je remets d'un jour à l'autre à le faire. J'entre à l'atelier : je regarde mon ouvrage; je me mets au travail auquel je me laisse aller, et adieu ma lettre. Ainsi de suite. Il faut, ma chère amie, t'y faire, car je suis incorrigible.

« J'ai reçu ta boîte de sardines, comme tu me l'annonçais, elles sont très-bonnes et je t'en remercie. Je voudrais pouvoir le faire autrement qu'en paroles, mais il n'y a pas de possibilité autrement pour l'instant. Tu m'as demandé à diverses fois un *bonheur du jour* [2] *et le dé* de ta bonne amie; il ne m'est pas possible de te donner le premier, parce qu'ayant été pour elle un objet de prédilection, il est devenu précieux pour moi, et que j'y tiens par cette raison, et par celle aussi qu'il est un don de l'estime et de l'affection que ton mari lui portait, et qu'elle méritait si bien. Quant au dé, si tu peux m'envoyer quelqu'un à qui je puisse le confier sûrement, je me ferai un vrai plaisir de te le faire parvenir. Ce sera pour toi un souvenir des bontés et de la tendre affection que te portait cette amie qui t'a donné tant de soins, des conseils si sages, et qui, dans tous les moments, s'occupait de ce qui pouvait t'être utile ou agréable. Le cœur

1. Madame Deval jeune, rue du Pont-Carré, n° 14, à Lorient.
2. Meuble à sept tiroirs.

de cette âme aimante était tout entier à la bienfaisance ; sans cesse préoccupée de ses amis, et s'oubliant complétement elle-même, sa prévenance allait au-devant de ce qui pouvait lui faire plaisir. Quel cœur ! ma chère enfant. Plus tu avanceras dans la vie, plus ton expérience te dira qu'on en trouve bien rarement de semblables.

Tout en me donnant l'espoir de te voir l'année prochaine, tu me jettes dans la perplexité. Je ne suis pas chez moi. Comment te recevoir? Je n'ai ni lit ni chambre à te donner. M. de Boisfremont est logé très à l'étroit, il n'a tout juste de local que ce qu'il lui en faut pour lui, ses enfants et sa bonne; il m'a donné la seule pièce qui était disponible, la chambre d'amis; d'après cela, comment t'avoir près de moi? Tous nos amis sont de même très-resserrés, pour ne pas dire à la gêne. Il faudrait donc te voir dehors, et en hôtel garni. Quel désagrément! de plus, des frais, de la dépense! Ma chère enfant, cela en vérité m'embarrasse beaucoup et m'inquiète, lorsque j'y pense. J'aurais tant de plaisir de te voir, de t'embrasser! Après une si longue privation, jouir quelques instants du plaisir de te serrer sur mon cœur serait pour moi des moments bien doux; mais le bonheur n'entre point dans les éléments de ma vie, il s'éloigne de toute part; l'espoir même de l'entrevoir jamais s'évanouit. Il est arrêté que pour moi l'avenir n'est plus qu'un tissu monotone ourdi par la tristesse et l'ennui. Tu me parles de philosophie, ma chère enfant, elle est bien faible contre les peines du cœur, surtout de la nature de celles que j'éprouve.

« J'ai aussi reçu des nouvelles de mon cher Philos. J'éprouverai bien de la joie à le revoir, il est si bon, si franc, si ouvert! Je suis bien content qu'il fasse assez bien ses affaires. J'aimerais assez que ton mari pût en faire avec lui. Je vous embrasse bien tendrement l'un et l'autre, mes chers enfants; je vous souhaite tout le bonheur et la prospérité possibles : le premier dépend de vous, il est dans l'union intime, les attentions, les soins, les prévenances réciproques; le second, de notre jugement et de la fortune qui souvent se joue de nous : une chose qui ne dépend pas d'elle, et dont vous pouvez toujours être assurés, c'est le sentiment de l'affection que je vous porte à tous deux. Adieu.

« Votre père, « PRUD'HON. »

En 1822, comme l'année précédente, les lettres de Prud'hon se font attendre à Lorient. Ce n'est seulement que le 1er février 1822 que l'artiste adresse ses vœux à ses enfants; ces vœux sont accompagnés des plus tristes réflexions sur la vie.

« Paris, ce 1er février 1822 [1].

« Mes chers enfants,

« Que toutes les sources de la félicité s'ouvrent pour vous et répandent sur vos personnes la santé, le bonheur et la prospérité; ce sont les vœux de mon cœur dans tous les moments, et je désire de toute mon âme qu'ils soient remplis dans toute leur étendue.

« Mais, pauvres mortels que nous sommes, jouets continuels du sort, nous formons des souhaits qui ont rarement leur effet; il semble même qu'une influence maligne les tourne contre nous et se plaise à contrarier nos goûts, nos affections et nos plus chers désirs. Si encore elle s'en tenait là! mais êtes-vous resté impassible au milieu de la tourmente, et le calme semble-t-il devoir s'approcher, le malheur accourt, fond sur

1. Madame Deval jeune, rue du Pont-Carré, n° 14, à Lorient.

vous, s'empare de votre âme, et l'enveloppe de toutes ses horreurs; par un raffinement de barbarie et un excès de cruauté, il vous laisse assez de force, assez de liberté mentale pour en sentir tout le poids, tout l'accablement, tout ce qu'il y a d'affreux, et ne pouvoir y succomber.

« Mais de quoi vais-je vous entretenir vous, mes enfants, qui entrez dans la carrière avec la santé, la jeunesse et toutes les illusions flatteuses qui accompagnent l'un et l'autre. Tout est espoir pour vous, tout vous sourit, et, pour peu que la fortune ne vous soit point défavorable, le contentement suit, vous livre à des pensées prospères que l'imagination grandit. Voilà la position de votre âge, mes amis! Heureux moments de la vie où le cœur se repaît de bonheur et l'esprit d'idées satisfaisantes, vous vous écoulez, d'une manière inaperçue, pour faire place à des vérités affligeantes qu'on ne soupçonnait pas, et que l'expérience a amenées insensiblement.

« Jouissez donc, mes chers enfants, et du présent et de l'espoir de l'avenir! Qu'une douce affection mêle ses fleurs odorantes à quelques épines étrangères difficiles à éviter! Que l'égalité de caractère, une égalité soutenue, des attentions suivies des prévenances de tous les moments soient occupés à écarter les soucis, les inquiétudes, les tracasseries! Que le chagrin corrosif n'atteigne et ne flétrisse jamais votre âme, et qu'un bonheur inaltérable file pour tous deux des jours purs et sereins! C'est ce que votre père vous souhaite, mes enfants. Il désire que votre vie soit plus calme que n'a été la sienne, moins traversée d'obstacles, d'infortune et de désagréments de toute espèce. Mes chers amis, profitez de ce que la nature a mis en vous; elle vous a donné un cœur où germent toutes les sensations délicieuses, une âme dont l'essence est de se plaire à toutes les vertus. Cultivez ces dispositions précieuses; elles vous donneront des fruits dont la saveur est une félicité suprême, je veux dire autant qu'il est possible d'en éprouver sur la terre.

« Adieu, mes chers enfants, oubliez ma paresse, et ne songez qu'à mon affection.

« Votre père affectionné,

« PRUD'HON.

« Je suis, comme d'habitude, très-enrhumé, ma chère Émilie; c'est pour moi le lot de chaque hiver. Je me soigne, et cela ne fait pas grand'chose, comme c'est toujours.

« Je n'ai vu personne pour remettre le dé de ta bonne amie. Je pense bien que tu ne l'oublies pas, cette mère si bonne (Mlle Mayer), et que son souvenir est dans ton cœur.

« Je t'enverrai aussi, si tu m'en donnes l'occasion, mon portrait lithographié; je vais y faire mettre une bordure.

« Tous nos amis te font bien des amitiés, M. de Boisfremont, Élisa, Oscar [1], Mme Antoinette [2], Mmes Lordon et Trézel [3], etc. Je pense qu'Hippolyte t'a écrit. »

Du 1er février 1822 au 23 juin de la même année, M. et Mme Deval n'ont pas reçu de nouvelles de leur père. La lettre suivante, que nous reproduisons en fac-simile, semble n'avoir été écrite par Prud'hon que pour exprimer des regrets déchirants et pour se plaindre de la société, que la disposition de son esprit et de son cœur lui faisait voir sous l'aspect le plus défavorable.

1. Élisa, Oscar, fille et fils de M. de Boisfremont.
2. Mme Antoinette, dame chanoinesse de la connaissance de Prud'hon.
3. Mmes Lordon et Trézel, femmes des artistes de ce nom.

Paris ce 23 juin 1822.

Ma chère fille je ne suis pas excusable d'être négligent comme je le fais, malgré que je n'aie rien de gai à te dire; j'ai commencé plusieurs lettres sans les finir parce qu'elles n'étaient remplies que de choses tristes; je ne voulais pas que tu en ressentisses les effets, et pourtant il m'était impossible de ne pas retomber dans les causes qui me rendaient mélancolique: tu vois même que tout en recommençant celle-ci j'y reviens malgré moi. Ô ma chère enfant cette cause cruelle est toujours là, je ne pourrai jamais l'éloigner de mon imagination tant que la plaie du cœur ne sera pas fermée et elle ne le sera jamais. Le temps s'use dans la douleur et n'y remédie pas; le moins que je puisse éprouver, est une sorte d'existence sans ressort, sans vie; je vas, je viens, j'agis, avec une intention qui se perd, que j'oublie; je fais, et je sais à peine ce que j'ai fait; tout est machinal chez moi, le ressort moral est brisé: la seule douleur fait sentir la vie, et l'imagination n'en sort que pour les idées sombres, tristes, et déchirantes. C'est trop t'en dire et je m'arrête autrement il faudrait recommencer encore cette lettre-ci.

Tu me parles tableaux, salon &c. Ô ma pauvre fille je suis bien insensible à tout cela, tout ce que l'on en peut dire ne me touche guère et même nullement; seul, je n'y tiens pas; lorsque j'avais une amie, l'intérêt qu'elle prenait à mon talent, la joie qu'elle ressentait de quelques succès que je pouvais avoir réfléchissait sur moi, et me rendait content; dans le sentiment du bonheur que je tenais d'elle, je souriais à un plaisir qui flattait son cœur; j'étais plus heureux puisque je pouvais ajouter quelque chose au sentiment qui l'attachait à moi. Toutes ces joies, tous ces plaisirs, toutes ces sensations si douces sont passés! un instant affreux les a anéantis, et ils le sont pour toujours..... L'amitié si consolante, si attentive, si prévenante, l'amitié elle-même me trouve insensible; le dirai-je, quelquefois même ses attentions me gênent; la diversion qu'elle apporte à ce qui m'occupe me contrarie; c'est de là —

solitude qu'il me faut, c'est le qui nourrit ma douleur qui me convient; ce sont des pleurs qu'elle demande et dont elle a besoin, tout autre aliment la soulève et l'aigrit!.. Mais encore une fois m'y voila revenu; vois si je pourrai tirer de moi quelque chose de gracieux pour t'entretenir! ..non, non.., j'ai besoin de dire que je souffre; mon mal trop renfermé au dedans cherche une issue pour se répandre, et se communiquer à qui peut le sentir et y prendre part; .. et à qui puis-je mieux m'adresser qu'à ma fille qui doit etre affectée des memes regrets, qui a fait la même perte; du moins en exposant sous ses yeux ce tableau déchirant, je lui rappele toutes les bontés de cette amie devouée, de cette mère toujours — attentive, toujours prévenante; toujours pleine de soins, qui trouveras tu jamais qui la remplace! ma chère fille, ma chère fille, qu'une amie comme celle là est rare, qu'elle est précieuse quant on la posséde; quel vuide affreux, lorsqu'on en est privé!!! et pour toujours!!!.. — .

Dans la société, ou est la franchise, ou est l'affection! où rencontret on l'effusion, l'epanchement, l'abandon d'une amitiè sincère! le masque d'une hipocrite flatterie est sur tous les visages: présent, aucune vérité n'attaque vos deffauts; venez vous à disparoître, la médisance vous — déchire, l'ironie vous tourne en ridicule! tous vos déffauts provoquent le blame ou la dérision; vous n'avez pas même le froid avantage de l'indifference; heureux encore si la calomnie ne distile pas sur vous son venin corrosif. Voila l'esprit du monde au milieu des prétendus agrémens qu'il vous offre; il ne faut pas s'y tromper. si l'apparence vous séduit, l'expérience detruit bientot l'illusion qui vous en imposoit, par les chagrins amers qui vous restent, et troublent une tranquilité que votre trop de confiance vous a fait perdre.

je finis mes chers enfans, c'est vous entretenir trop longuement sur le même ton; j'aurois voulu faire autrement, il ne m'a pas eté possible, mes rechutes sont continuelles: la volonté ne suffit pas pour détruire le sentiment d'un mal qui est en nous; la force de caractère en pareil cas ne seroit suivant moi qu'insensibilité, et il n'est pas dans ma nature de ne rien sentir.

Tant que le cœur me battra, ce sera pour mon amie, pour celle qui m'a tant aimé .... ah .. je ne suis pas fait pour l'ingratitude ..... — .

Adieu. adieu... soyez heureux mes chers enfans, c'est à vous à envisager le bonheur, il doit être pour vous dans le présent, et l'espoir doit vous le montrer dans l'avenir, puisse-t-il être continuellement en tiers avec vous; C'est le vif desir de votre bon Père

Prud'hon

Mille choses affectueuses de la part de tous nos amis hyppolite embrasse Emilie et son mari; il en est a subir ses Examens, ce qui l'occupe beaucoup.

Un événement qui complète le bonheur des jeunes ménages, qui apporte la joie dans leur famille, l'espoir d'avoir un enfant, est annoncé par Mme Deval à son père. Prud'hon se réjouit pour sa fille de cette bonne nouvelle, il l'en félicite; néanmoins il trouve que la somme des chagrins l'emporte ici-bas, et le pauvre cœur brisé se demande si *c'était bien la peine de connaître l'existence*. Y avait-il cependant une circonstance plus heureuse dans la vie de Prud'hon, et ne devait-il pas dissimuler sa douleur à sa fille à une époque où l'avenir semblait devoir être plus riant pour Mme Deval ?

« Paris, ce 12 septembre 1822[1].

« Calme tes inquiétudes sur ma santé, ma chère fille : la maladie dont il est difficile que je me guérisse, que tu me connais et dont tu as tant à te plaindre est ma paresse à t'écrire; ne t'en tourmente cependant pas, l'expérience a dû t'apprendre au juste ce qu'il en est.

« J'ai reçu dans le temps tes deux lettres, ma chère amie, et celle-ci est la troisième. J'avais déjà fait part à plusieurs de nos amis de ta grossesse et de l'enchantement où tu en étais; ils y ont pris part et t'en félicitent; pour moi, mon cher enfant, je sens tout le plaisir que tu en éprouves, et aussi tout le mal et la peine que tu en ressentiras. Je sais qu'il est doux pour un père de renaître dans ses petits-enfants, de voir sa famille s'étendre et de pressentir dans l'avenir une suite heureuse et toujours croissante d'êtres qui se font revivre; cela sourit à l'imagination et flatte agréablement le cœur; mais pour qui a parcouru la vie, pour qui en connaît les tribulations et a éprouvé les vicissitudes du sort, pour qui sait combien peu il faut compter sur des apparences quelquefois séduisantes, souvent fallacieuses et presque toujours funestes, celui-là seul apprécie la vie à sa valeur et n'y attache pas, à beaucoup près, le même prix qu'y mettent l'illusion et l'inexpérience. J'abrége mes réflexions sur ce chapitre, chère enfant; je serais fâché de troubler ta joie et d'altérer l'idée de bonheur que tu te fais de ta grossesse.

« Tu es heureuse de devenir mère, et cela doit être. La nature a attaché à ce sentiment un charme tellement puissant que toutes les affections s'en accroissent, tous les

1. Madame Deval jeune, rue Pont-Carré, nº 14, à Lorient.

liens de bonheur s'y rattachent! Bien plus, ce sentiment maternel allége les peines, fait oublier les fatigues. Une mère se complaît dans son enfant chéri; elle voit en lui l'image de ce qu'elle aime; elle savoure ce fruit de sa tendresse, elle est heureuse dans les soins qu'elle lui donne, et, dans l'ivresse de son cœur, rien n'est à comparer à ce qu'elle éprouve. Ma chère amie, laisse-toi aller au charme qui t'enchante, berce-toi à l'avance dans la pensée de ton futur bonheur, en attendant la réalité du songe qui te séduit. Bientôt les cris de cet enfant si cher viendront éveiller tes alarmes; l'inquiétude, les soucis se mêleront assez à tes plaisirs, et, plus d'une fois, en mettant les choses en balance, tu douteras si c'est un avantage toujours vrai d'être devenue mère. Ainsi la vie est mélangée de bien et de mal, de plaisirs et de contrariétés : quelques étincelles de bonheur s'y perdent dans un déluge de peines; elle traverse rapidement l'instant heureux, coule avec lenteur dans les chagrins et la souffrance; on arrive néanmoins au bout de sa carrière, et l'on demande, en regardant derrière soi, si c'était la peine de connaître l'existence.

« Voilà un temps infini que je n'ai eu de nouvelles de mon pauvre Philos, cela me chagrine; mande-moi si tu en as reçu. Il nous avait dit devoir venir en France, à Paris : est-il en route? ou est-il encore à l'Ile de France?...

« Ton frère Hippolyte est toujours dans ses examens; il t'embrasse affectueusement, ainsi que tous tes amis. M. de Boisfremont et ses chers enfants te font mille amitiés. Mmes Lordon et Trézel sont à la campagne pour quelques jours; Mme Antoinette est avec une de ses amies à cinquante lieues de Paris, et ne reviendra qu'à la fin d'octobre.

« Adieu, mes chers enfants, soyez heureux, c'est le vœu de votre père.

« PRUD'HON. »

Le 15 décembre 1822, deux mois avant sa mort, Prud'hon s'excuse de ne pouvoir aller à Lorient pour les couches de sa fille.

« Paris, ce 15 décembre 1822 [1].

« Ma chère fille,

« Ma précédente lettre, qui a croisé la tienne, a dû répondre d'avance à celle que tu m'as écrite; tu y as vu les raisons qui m'empêchaient d'être en rapport avec ce que tu désires. Il m'aurait été agréable de te voir, chère enfant, d'être là au moment de tes couches; mais ce n'est pas avec ma santé débile qu'on entreprend des voyages, surtout dans une saison qui devient rigoureuse. Ainsi, ma chère Émilie, j'ai du regret de ne pouvoir te donner une satisfaction qui eût ajouté à celle que tu auras d'être mère. Ne sois pas trop contrariée, chère enfant, de ce contre-temps fâcheux; tout est mélangé dans la vie, et nous sommes trop heureux lorsque le mal n'efface pas totalement le bien que le sort nous présente. Si, par hasard, dans le courant de l'été prochain, je trouvais jour à aller te voir, tu dois croire que j'en saisirais l'occasion. Te le promettre, je ne le puis. Enfin, l'on ne peut décider pour l'avenir, car, lorsqu'on est déçu dans son espoir, la peine en est d'autant plus cuisante, et mieux eût valu ne compter sur rien.

« Chère enfant, je ne te recommande pas les soins, les ménagements et la prudence. Tu sais qu'en circonstances pareilles il ne faut rien négliger. Je compte là-dessus sur

1. Madame Deval jeune, rue Pont-Carré, nº 14, à Lorient.

ce que tu dois à l'affection de ton mari, sur ce que tu sais convenir à ta personne et sur ce que tu dois à ma tendresse paternelle. Ce sont des considérations que tu ne dois pas oublier. Si ta bonne amie (Mlle Mayer) eût existé, elle n'eût pas manqué ce voyage si désiré. C'était un de ses vœux les plus chers que de voir Émilie devenue mère; cela étant, à coup sûr le voyage eût été décidé pour la belle saison, et nous eussions embrassé ensemble le petit poupon. Moi seul, chère enfant, ce n'est plus la même chose : il se mêle dans toute mes actions un sentiment de tristesse qui les empoisonne et les dénature. Je ne suis plus moi, je ne suis plus rien. C'est une plante qui reste sur le sol où elle est attachée, malgré qu'elle y soit languissante. Je reste là, je vois à peine des personnes que j'aime, et tout ce qui me distrait m'est désagréable. Le travail seul me fait passer le temps. Ma chère fille, fais-moi donner de tes nouvelles par ton mari, si tu ne peux m'en donner toi-même, comme cela doit être. Dès que ton accouchement aura eu lieu, qu'il me fasse part de sa joie, de la tienne et comme les choses se seront passées. En pareil cas, tout intéresse; et je désire savoir tout, et, jusqu'à ce que je sache ce qu'il en aura été, je serai dans une anxiété impatiente. Je n'attends guère de lettre qu'après ce moment, à moins qu'il n'aille un peu loin. Quoi qu'il en soit, chère enfant, je te souhaite des couches heureuses, tout le bonheur, toute la joie, qui sont à la suite de pareils événements. J'espère qu'il en sera ainsi et que tout ira pour le mieux.

« Adieu, mes chers enfants; puisse la prospérité et le bonheur habiter au milieu de vous et s'y fixer pour la vie! C'est le vœu de votre père, qui vous embrasse affectueusement.

« Prud'hon. »

L'accouchement de Mme Deval se fait attendre. Prud'hon est inquiet; il écrit à son gendre :

« Paris, ce 2 janvier 1823 [1].

« Mon cher Deval,

« J'éprouve depuis quelques jours une bien vive inquiétude de ne pas recevoir de lettre, puisque, sous plusieurs rapports, j'en attendais ces jours-ci; elle ne fait que croître à mesure que j'avance, parce que nous sommes au 2 janvier sans qu'il soit question de rien, et qu'Émilie m'avait dit devoir accoucher du 15 au 20 décembre. Je crois même vous avoir prié dans ma dernière de m'écrire dès que la chose serait faite, et je ne reçois rien. Mon ami, vous savez comme une imagination qui s'alarme va loin; la mienne qui n'est pas gaie voit des fantômes de toutes les couleurs. Ne me laissez pas, mon cher Deval, dans cette anxiété pénible. Je crains tout, car une fois que le malheur est à notre poursuite, c'est pour accumuler sur nous ses horreurs, et nous accabler de tout leur poids. Sombre comme je le suis, je n'ose rien me figurer d'heureux dans les événements; tout bonheur pour moi me semble illusoire, il n'y a d'effectif que le mal, au moins suis-je bien payé pour le croire. Mes chers enfants, vous à qui je souhaite tout le bonheur que toute ma vie j'ai rêvé, et que je n'ai eu qu'un moment, je serais content si vous pouviez me dire que vous êtes heureux; le reflet qui en rejaillirait sur moi serait un allégement à mes peines. Encore une fois, mon ami, tirez-moi de là, dites-moi si Émilie est accouchée, et si son accouchement a été comme vous pouviez le désirer! J'attends avec bien de l'impatience, ne manquez pas de

1. Monsieur Deval fils, négociant, rue Pont-Carré, n° 14, à Lorient.

m'écrire à la réception de celle-ci. Je vous embrasse tendrement l'un et l'autre. Dieu veuille accomplir tous les vœux que fait pour vous mon cœur paternel!

« PRUD'HON.

« Tous vos amis et les miens s'intéressent au sort d'Émilie et désirent vivement de ses nouvelles. »

Tout espoir est évanoui. L'enfant si désiré n'a pas vécu. Cette nouvelle est annoncée à Prud'hon qui, le 6 janvier 1823, écrit à M. Deval : les idées de l'artiste sont de plus en plus sombres.

« Paris, ce 6 janvier 1823 [1].

« Mon cher Deval,

« Que de choses fâcheuses et douloureuses vous m'apprenez en même temps! que de souffrances pour voir s'évanouir ce qu'on a tant désiré! Le sort cruel se joue ainsi de nous dans la vie, il nous amène doucement au bord d'une espérance toujours croissante, et nous précipite tout d'un coup dans des événements qui renversent toutes nos idées et nous jettent dans un torrent de maux sur lesquels notre raison a bien de la peine à surnager. Pauvre Émilie, tu as désiré vivement d'être mère, vois ce qu'il t'en coûte déjà sans que le fruit t'en reste. Console-toi, chère enfant, le temps et les douceurs de l'affection ramèneront d'autres espérances; tu es jeune, et le sort n'est pas toujours farouche. Laissant à part l'idée du bonheur que tu te promettais, jouis du bonheur présent en attendant que celui-ci te reporte au moment où il te sera permis d'espérer le retour de celui qui t'échappe. De la force et de la patience, voilà les vertus nécessaires dans le cours de la vie. Dans le jeune âge, on a bien des ressources; c'est le temps de la mobilité des sensations, de la variété dans les espérances, le bonheur est le point de mire, et tout se rattache à ce point unique. Il n'en est pas de même, arrivé sur la pente. Les regards jusqu'alors fixés sur un horizon qui nous avait souri se baissent pour se perdre dans une confusion ténébreuse où rien ne s'aperçoit plus. Tout est fini alors. Adieu douceurs de la vie, joies pures du cœur, bonheur que l'on s'était promis! Tout échappe, disparaît et s'évanouit!

« Mon cher Deval, les douces pensées m'abordent difficilement. Celles que votre lettre m'a suggérées n'ont pu que renforcer la teinte sombre des miennes. Supportez toutes mes redites et mes réflexions, ne me comptez plus parmi ceux qui peuvent ajouter à votre bonheur, je n'ai plus rien à offrir qui puisse y coopérer. Si quelques douceurs se mêlent encore à mes sentiments amers, elles viennent du dehors, des témoignages d'affection que je reçois de mes amis, de ma fille surtout et de vous. Croyez que ma sensibilité y trouve un soulagement auquel elle désire revenir souvent; ne l'épargnez pas à un père qui vous aime, et qui voudrait vous voir entouré de prospérités.

« Adieu, embrassez mille et mille fois ma chère Émilie pour moi; consolez-la, mon ami, personne ne peut le faire plus efficacement que vous.

« Mon cher ami, je tiens prêt l'argent de vos deux billets. Combien je vous dois de remerciements de la manière dont vous vous êtes conduit avec moi. La délicatesse de vos procédés m'est sensible, mon ami, votre cœur y a joué le premier rôle, et c'est le cœur d'un père qui les apprécie.

« Adieu, votre père et ami,

« PRUD'HON. »

1. Monsieur Deval fils, rue Pont-Carré, 14, à Lorient.

L'heure fatale est arrivée! Prud'hon meurt le 16 février 1823! Les lettres qui précèdent prouvent quel était l'état de son âme à la fin de sa vie, dont le début n'avait pas été plus heureux. « Puissent les sources du bonheur vous être plus ouvertes qu'à moi », écrivait notre artiste à son ami M. Fauconnier en 1784. En 1785, une autre lettre datée de Rome et adressée aussi à M. Fauconnier renferme les lignes suivantes : « Au milieu de toutes ces belles choses, il me reste un vide bien grand dans l'âme, mon ami. Si mon esprit jouit, mon cœur est loin d'être content. Partout je me trouve seul et isolé. Je n'ai plus ces amis à qui je confiais mes pensées, dans le sein desquels j'épanchais mes peines. Tout ici est néant pour moi, et je ronge secrètement le frein de ma mélancolie sans chercher même à me distraire de ma tristesse. »

Prud'hon avait des peines qu'il était difficile de soulager, peines morales d'autant plus cruelles qu'elles sont plus cachées et qu'elles sont causées par une excessive sensibilité. Mais sa fille souffre de la souffrance qu'enfantent la misère et les privations. En son nom j'invoque les amis des arts qui ont des tableaux ou dessins de Prud'hon. Que tous ils veuillent bien envoyer les trésors qu'ils possèdent à l'École des beaux-arts, où une exposition des œuvres du père aura lieu au profit de sa fille; qu'ils les laissent éloignés d'eux pendant les mois d'avril et de mai, afin qu'un peu de calme et d'espoir rentre dans un intérieur désolé, et que la génération nouvelle apprenne que si le génie ne donne pas le bonheur et la fortune, il procure une gloire immortelle.

EUDOXE MARCILLE.



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT — [208]



PEINTURES MURALES

EXÉCUTÉES

DANS LA SALLE A MANGER D'UN HOTEL

A PARIS

PAR HENRI LEHMANN

Les peintures de M. Lehmann d'après lesquelles un recueil de photographies vient d'être publié sous ce titre [1], ornent la maison même de

1. Paris. — Ferrier et Lecadre, successeurs de Bingham. Ce recueil contient aussi un portrait de *M. le docteur Bouillaud*, un tableau décoratif pour l'École de droit et une *Vénus* par le même peintre.

l'éminent artiste. Elles ont donc, entre autres mérites, celui de traduire des inspirations indépendantes de tout programme officiel et de nous initier aux prédilections intimes, aux coutumes domestiques en quelque sorte d'un talent dont les productions publiques revêtent d'ordinaire des formes et un caractère plus solennels. On sait avec quelle science dans l'exécution, avec quelle élévation dans le style, M. Lehmann s'est acquitté de quelques-unes des plus vastes tâches imposées de notre temps en France à la peinture monumentale. Depuis la décoration de l'abside de la chapelle à l'Institution des jeunes aveugles jusqu'aux deux hémicycles qui terminent, à chaque extrémité, l'ancienne *salle du Trône*, au palais du Luxembourg, depuis les peintures aujourd'hui détruites de la *galerie des Fêtes*, à l'Hôtel de ville, jusqu'à celles qui décoraient naguère le plafond de la *salle des Assises*, au Palais de justice, et qui, elles aussi, ont été anéanties dans une heure à jamais honteuse, le nombre est grand et le mérite considérable des travaux accomplis par M. Lehmann pour l'ornement de nos édifices publics. Tout récemment encore, une peinture destinée à l'École de Droit sur ce sujet : *le Droit prime la Force* venait attester une fois de plus ce qu'il y a dans son imagination comme dans sa manière de dignité sans faste et de fermeté sans roideur. Enfin est-il besoin de rappeler les preuves si souvent et si bien faites par M. Lehmann comme peintre de portraits? La place que lui assurent ses œuvres est au moins une des premières, sinon la première, parmi les *portraitistes* contemporains, et, — pour ne citer que quelques-unes des toiles exposées par lui aux divers salons, — les portraits de l'*abbé Gabriel* et de l'*Archevêque de Paris*, de *M. Dumon* et de l'*amiral Jaurès*, de *M. Pelletier* et de *M. le comte de Gramont*, attestent, sans parler des portraits de femmes, l'habileté singulière avec laquelle l'ancien élève d'Ingres sait, en face de la nature, concilier le souvenir des leçons de son illustre maître et le respect de son propre sentiment. On peut dire en général du talent de M. Lehmann qu'il procède à la fois d'une sincérité assez scrupuleuse pour ne rien omettre des vérités utiles et d'un goût assez bien muni pour se préserver des vulgaires tentations.

Nous ne prétendons pas d'ailleurs caractériser ici les inclinations et les doctrines d'un peintre dont les œuvres représentent ouvertement, Dieu merci, l'esprit de résistance à l'envahissement du joli dans le domaine de l'art aussi bien qu'un louable mépris pour l'esthétique négative de ceux qui ne demandent pas à la matière de penser ou de faire penser, qui ne lui demandent que d'être. Tout essai de démonstration en ce sens serait certainement superflu. Ce que nous voulons dire seulement c'est que, sans rien démentir du passé, sans trahir chez l'artiste

aucune infidélité à ses croyances habituelles, le nouveau travail de M. Lehmann a, en raison de sa destination même, quelque chose de moins recherché dans l'aspect, de plus séduisant, de plus facile que de coutume. En élargissant, comme il convenait en pareil cas, la part de la fantaisie, le pinceau qui a tracé ces élégantes peintures nous révèle, outre ses qualités ordinaires, une aisance et, pour ainsi parler, une bonne humeur jusqu'à un certain point imprévues.

On se tromperait fort toutefois si l'on supposait que le caprice seul a fait les frais des compositions dont il s'agit. L'erreur ne serait pas moindre si l'on attribuait à cette expression de sérénité qui les distingue un charme analogue aux gentillesses d'un vaudeville ou à la gaieté tapageuse d'une chanson à boire. Des strophes pittoresques et non des couplets, des allusions aux souvenirs de l'*Anthologie* grecque au lieu de joyeusetés renouvelées des refrains du *Caveau moderne*, en un mot des idées poétiques traduites dans un style conforme aux immuables exigences de l'art et aux conditions spéciales imposées par les sujets, — voilà ce qu'offrent au regard les murs de cette salle à manger où il semble qu'aucune conversation banale ne saurait être engagée entre les convives, aucune plaisanterie d'un goût douteux proférée, sans le plus fâcheux contraste avec le caractère d'atticisme et les délicatesses de la décoration. Ajoutons que là même où les éléments de cette décoration sont d'un ordre tout abstrait, là où des séries de lignes imaginaires, de formes capricieusement coloriées encadrent, accompagnent ou surmontent les champs réservés aux figures, la même volonté se retrouve de mettre à profit les exemples antiques, sans ostentation d'archaïsme pourtant, sans prétention systématique à une contrefaçon des chambres et des mœurs de Pompéi dans une maison de notre pays et de notre temps. Toute cette partie du travail n'est pas, il est vrai, de la main même de M. Lehmann ; elle est l'œuvre de M. Denuelle, mais elle s'harmonise si bien avec les scènes et les figures voisines qu'elle achève de définir l'esprit dans lequel l'ensemble a été conçu et que, au point de vue purement décoratif comme au point de vue de l'expression intime, elle complète et accentue la physionomie de chacun des tableaux environnants.

Ces tableaux ou, pour parler plus exactement, ces peintures murales remplissent huit compartiments de dimensions inégales, dont un seulement, occupé par une figure personnifiant l'*Eau* et se détachant sur un fond de paysage, simule la variété des tons et la perspective des plans naturels. Tous les autres sujets n'ont matériellement d'autre relief que celui qu'ils empruntent du contraste entre le coloris, d'ailleurs très-sobre, de chaque groupe, et le champ uniformément clair sur lequel les contours se dessi-

nent. De là une franchise et une limpidité dans l'aspect qui ne permettent pas plus à l'esprit d'hésiter qu'aux yeux de se méprendre sur la signification idéale des scènes représentées.

Dira-t-on qu'il n'y a en réalité rien de bien neuf dans ce parti-pris de sacrifier la vraisemblance matérielle à certaines convenances décoratives, que, pour donner par exemple plus de fraîcheur ou plus d'éclat aux couleurs des chairs et des draperies, nombre de peintres s'étaient avisés avant M. Lehmann du secours qu'ils tireraient d'un fond tout uni, tout blanc, par conséquent absolument distinct des tons propres aux corps ou aux objets imités? Soit; mais la qualité même de cette teinte blanche, sa vivacité ou sa langueur relative, voilà qui peut suffire, si l'on n'observe pas bien la mesure, pour tout fausser, tout compromettre. Que ce blanc ait trop d'éclat, et le reste paraîtra dur ou inerte ; qu'il soit au contraire plus éteint que de raison, et le coloris des formes qu'il entoure deviendra en comparaison ardent, creux, transparent. Même danger pour tout ce qui tient à la silhouette de chaque composition. Si quelques lignes accidentelles s'échappant çà et là de la masse ne viennent établir une transition entre la plénitude ou la rigidité des contours et le vide absolu de la surface sur laquelle ils ont été tracés ; si, par exemple, le sol qui supporte un groupe et qu'il a bien fallu figurer coupé à vif, n'offre pas un correctif à ce brusque temps d'arrêt du pinceau dans la flexibilité de quelques détails de végétation débordant plus ou moins sur le fond ou dans le voisinage de certaines arabesques, de certaines formes accessoires, la conséquence d'une pareille faute sera quelque chose d'analogue à l'effet désagréable que produirait, dans le domaine de la sculpture, un buste accroché à la muraille sans soutien apparent, sans aucun ornement architectonique pour en accompagner les lignes et en justifier, en excuser tout au moins la suspension. En revanche, le trouble et le désordre peuvent facilement, sous la main du peintre, résulter d'un emploi trop fréquent de ces indications épisodiques et, sous prétexte d'animation, mettre en péril ou réduire à néant le calme nécessaire de l'ensemble.

Une certaine conciliation, sans sacrifice trop évident d'aucun côté, entre la monotonie du fond et la variété des couleurs que cette monotonie même doit à la fois adoucir et faire valoir, la précision des lignes générales, mais une précision assouplie au besoin par quelques traits en dehors des contours principaux, — tel est donc le double problème dont M. Lehmann avait à chercher et dont il a su avec une rare sûreté de goût trouver la solution. A n'envisager le travail récemment achevé par lui qu'à un point de vue tout technique, on y trouverait matière à des éloges



PANNEAU DÉCORATIF, PAR M. HENRI LEHMANN.

d'autant plus légitimes que des œuvres aussi judicieusement exécutées sont à notre époque moins communes, et que, parmi les artistes contemporains, beaucoup en pareil cas ne font guère qu'exprimer la turbulence en s'efforçant d'éviter la froideur, ou qu'aboutir à l'inertie, à l'effacement du coloris et de la forme, à force de se défier des entraînements pittoresques.

Il serait injuste néanmoins de ne reconnaître aux nouvelles peintures de M. Lehmann qu'un charme inhérent à l'exécution, qu'une valeur tout extérieure. Les mérites matériels qui les recommandent disparaissent d'ailleurs en partie dans les reproductions photographiques, celles-ci ne donnant forcément, quant à l'espèce même et à la qualité des tons, qu'un aperçu de ce que les modèles révéleraient nettement à quiconque les examinerait sur place ; mais pour tout ce qui tient à l'invention, à l'ordonnance, au style, les photographies suffisent pour nous informer et pour nous permettre d'estimer à leur prix les heureuses inspirations du peintre. Nous ne voulons rien exagérer. Il est clair qu'il ne s'agit nullement ici de ces trouvailles imprévues, de ces créations hardies qui s'imposent à l'imagination du spectateur et la subjuguent de vive force. Ni la nature du talent de M. Lehmann, talent en général plutôt persuasif qu'impérieux, ni la nature des sujets donnés ne devait nous préparer des surprises ou des émotions de cet ordre. Rien de moins dramatique assurément, rien de moins neuf même que des images de la *Moisson* et de la *Vendange*, de la *Chasse* et de la *Pêche*. Pour nous intéresser à de pareilles scènes, il ne faut viser qu'à en rajeunir le sens et l'aspect par des intentions et une ordonnance ingénieuses, par la noblesse ou la grâce des types, en un mot par la pure expression de la beauté, et l'on serait certes mal venu à prétendre remuer notre cœur là où il convient seulement de séduire nos regards et de caresser notre intelligence. M. Lehmann n'a eu garde de se méprendre sur ces conditions particulières de sa tâche. Sans forcer les termes du programme qu'il avait choisi il a su élever son style à la dignité de la poésie, comme, sans afficher des prétentions de novateur, il a réussi, en traitant des sujets rebattus, à se montrer véritablement inventif.

Que l'on jette les yeux, par exemple, sur cette figure de nymphe que nous mentionnions tout à l'heure et qui représente l'*Eau*. N'avait-on pas mille et mille fois déjà personnifié ainsi sous les traits d'une jeune femme inévitablement armée d'une urne, toute fontaine plus ou moins mythologique, toute rivière classique ou non, depuis Aréthuse jusqu'à la *Source* d'Ingres, depuis la Saône ou la Loire jusqu'à la Bièvre? Et cependant l'attitude, le choix des formes et le caractère de la physionomie ont suffi

pour donner à cette figure une originalité relative, pour en faire au moins une variante heureuse du thème consacré. Ailleurs des thèmes tout aussi traditionnels quant au fond : le *Pain* recueilli à l'état rudimentaire par des moissonneurs dont le groupe, soit dit en passant, rappelle un de ceux



LA CHASSE.

Par M. Henri Lehmann.

que l'artiste avait peints sur les murs de l'Hôtel de ville; — le *Vin* que préparent et nous promettent les joyeux travaux d'une famille de vendangeurs; — les *Fruits,* dont un paysan, de la race de ceux qu'a célébrés Virgile, porte le riant fardeau dans deux corbeilles; — enfin et surtout

deux excellentes figures, les meilleures de l'œuvre entière selon nous, personnifiant l'une la *Chasse*, l'autre la *Pêche*, — tout est traité par le pinceau de M. Lehmann avec une bonne grâce et une résolution très-personnelles. Faut-il après cela relever quelques imperfections de détail, noter par exemple le développement, excessif à ce qu'il semble, du masque de l'enfant assis aux pieds de la moissonneuse dans la composition sur le *Pain*, ou bien regretter ce que peuvent avoir d'un peu trop conforme aux exemples connus, de trop expressément classique, l'ajustement et le style, l'invention même, des deux figures qui représentent *les Fleurs* et *Hygie ?* A quoi bon promener la loupe sur un travail dont il convient surtout d'envisager l'ensemble et se condamner à la recherche de quelques faiblesses partielles, là où le plus intéressant comme le plus juste est de s'en tenir aux preuves de talent générales? Les peintures exécutées par M. Lehmann pour la décoration d'une habitation privée confirment et dans un certain sens rajeunissent la réputation que lui avaient depuis longtemps acquise ses tableaux d'histoire, ses portraits, ses travaux dans les monuments publics. C'est là ce que la critique a principalement le devoir de constater, en indiquant, comme nous avons essayé de le faire, jusqu'à quel point ce nouvel ouvrage de l'artiste le montre, non pas différent de lui-même, mais moins strictement semblable qu'on ne l'aurait cru peut-être à ce qu'il avait été en face d'autres tâches et dans d'autres conditions.

Peu après l'époque où M. Lehmann venait de mettre la dernière main à ces aimables peintures, il produisait une œuvre d'un caractère plus austère et d'un mérite plus considérable encore à notre avis, — le portrait de *M. le docteur Bouillaud*, de l'Institut. Bien que cette belle toile n'ait pas été jusqu'à présent publiquement exposée, ne saurait-on, pour en parler dès aujourd'hui, s'autoriser de la reproduction photographique que les éditeurs des *Peintures d'une salle à manger* ont fait paraître en même temps que ce recueil ? Sans doute, au lieu d'une simple copie mécanique, si fidèle qu'elle soit, il eût été souhaitable que la peinture originale, en procurant à chacun les moyens de se renseigner directement, fournît aussi l'occasion de contrôler les opinions que peuvent exprimer ceux qui ont été admis dans l'atelier de M. Lehmann. Toutefois l'œuvre est si remarquable, même entre celles qui honoraient le plus déjà le nom dont elle est signée, et, d'une autre part, la photographie en laisse si bien pressentir le dessin au moins et le style qu'il nous semble permis d'en signaler les mérites sans usurpation d'aucune sorte, sans anticipation indiscrète sur le moment où le public sera appelé à l'examiner en face et à la juger définitivement.

Nous venons de dire que le portrait de *M. Bouillaud* est au nombre des meilleurs qu'ait jamais peints M. Lehmann : il ne sera que juste d'ajouter qu'il mérite d'être compté parmi les plus beaux que notre école



LA PÊCHE.
Par M. Henri Lehmann.

ait produits depuis les chefs-d'œuvre d'Ingres en ce genre. Si certains portraits d'hommes dus aux pinceaux de Paul Delaroche ou d'Hippolyte Flandrin, de M. Amaury-Duval, de M. Cabanel ou de M. Baudry peuvent

plus ou moins opportunément entrer en comparaison avec celui-ci, aucun, nous le croyons, ne saurait lui être formellement préféré, aucun ne paraîtra plus digne de survivre aux circonstances qui l'auront vu naître et de prendre place quelque jour dans un musée. Seul entre les artistes de notre temps Ingres aurait pu réussir à faire mieux que n'a fait ici M. Lehmann, non pas en nous donnant une œuvre plus irréprochablement correcte à tous égards, mais en trouvant le secret d'en accentuer la physionomie par des traits plus personnels encore de sentiment et de volonté, par ce je ne sais quoi d'incisif et de décisif qui achève de vivifier le style et d'imprimer aux formes mêmes de l'imitation matérielle le cachet d'une originalité éclatante, d'une souveraine inspiration.

Suit-il de là que tout le mérite du portrait peint par M. Lehmann consiste dans la rigoureuse fidélité avec laquelle l'artiste a reproduit son modèle? M. Lehmann, si réservé que soit son pinceau, ne s'arrête pas, tant s'en faut, à cette étude littérale, à cette transcription des surfaces; il ne renonce pas plus à nous expliquer le caractère moral des types dont il retrace les dehors qu'il n'abdique le droit qui lui appartient d'insister, dans ce travail d'interprétation, sur ses secrètes préférences, sur l'expression de ses propres intentions. Le portrait de M. *Bouillaud* permet d'apprécier une fois de plus, et avec une entière certitude, cette savante clairvoyance de l'esprit unie à l'indépendance du goût.

La fermeté de la silhouette générale de la figure se présentant de face, les bras croisés, dans une attitude virile et simple, aussi conforme à la dignité intellectuelle qu'aux habitudes extérieures du modèle, — l'animation sans violence de cette physionomie à la fois grave et bienveillante, de ces traits ennoblis par les mâles fatigues et les généreuses émotions de la pensée, — tout est observé, compris et rendu avec une pénétration et une franchise renouvelées d'Holbein ou des orfévres *médailleurs* italiens du xv[e] siècle, et cependant tout porte ouvertement l'empreinte de l'art et de la réalité modernes. Cette image, quelque sévères qu'en soient les formes, est bien celle d'un homme de notre temps; la majesté de ce style, au lieu d'être un déguisement ou une curiosité archaïque, ne fait que relever la vérité typique sans la forcer jusqu'à l'emphase, sans l'affubler d'un purisme d'emprunt. Nulle exagération dans aucun sens. Il est telles lignes, — celles que forment par exemple les plis intérieurs de l'habit, — dont le caractère *naturaliste* scandaliserait des *idéalistes* à la façon de Raphaël Mengs, tandis que les Valentins de notre âge ne voudront voir peut-être dans le noble portrait peint par M. Lehmann qu'un témoignage suranné des traditions ou des préjugés académiques. Peu importe au surplus. Dans le domaine de l'art comme ailleurs, le beau et le bon

ne sauraient être à la merci ni des Épiménides de l'ancien régime, ni des faux prophètes du radicalisme. Ils relèvent avant tout du sens commun, et celui-ci, grâce à Dieu, n'a pas encore si bien abdiqué en France que des talents d'élite comme le talent de M. Lehmann ne puissent faire prévaloir, avec leurs propres droits, la juste cause qu'ils représentent et l'esprit de sage progrès dont ils sont animés.

HENRI DELABORDE.

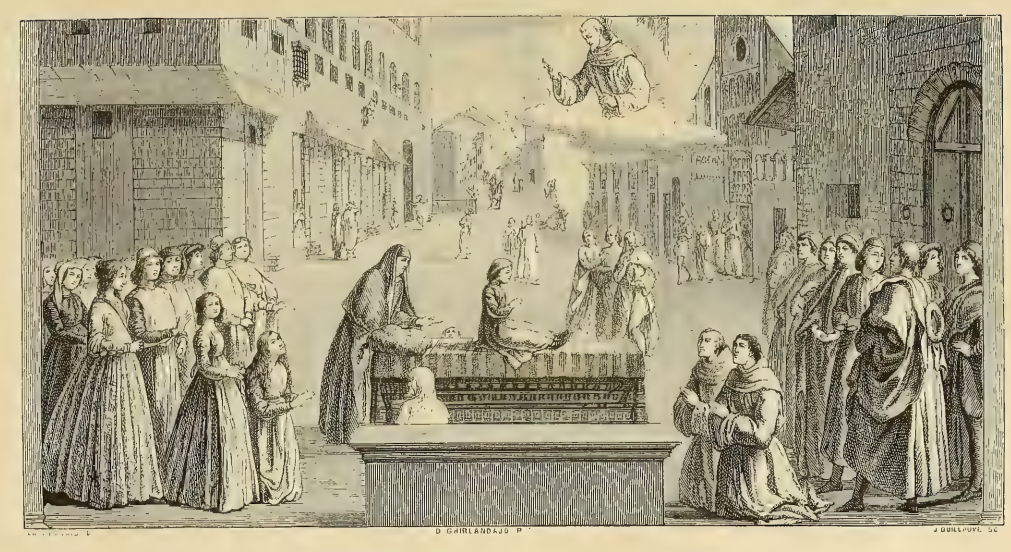


DOMENICO GHIRLANDAJO



Domenico Bigordi, surnommé Ghirlandajo (1449-1498), était fils d'un joaillier de Florence. Ce surnom de Ghirlandajo avait été, dit-on, donné à son père, à cause de l'habileté avec laquelle il faisait certains bijoux que les femmes mettaient dans leurs cheveux et qu'on appelait *ghirlande*. Domenico, qu'un goût irrésistible entraînait vers la peinture, fut placé de bonne heure chez un très-célèbre mosaïste appelé Alesso Baldovinetti et devint en peu de temps un excellent dessinateur. Après s'être fait connaître par différents travaux exécutés pour des particuliers, il trouva l'occasion de développer ses véritables aptitudes qui le portaient vers la peinture décorative.

Les fresques qui décorent l'église de la Trinité à Florence sont la première œuvre vraiment monumentale de Domenico Ghirlandajo. Elles ont trait à la vie de saint François et se trouvent dans la chapelle Sassetti, nom du personnage qui a fait les frais de la décoration. Le peintre a introduit dans une de ses compositions le portrait de Sassetti et celui de sa femme, tous deux agenouillés, et ces deux portraits passent pour un des chefs-d'œuvre de la peinture florentine à cette époque. Les sujets montrent les principaux événements de la vie du saint, qu'on voit successivement refuser l'héritage de son père et endosser la bure, puis demander au pape Honorius la confirmation des règles de son ordre, etc. La *Mort de saint François* présente une science de disposition et une entente de la mise en scène, dont aucun peintre n'avait encore approché.



LA RÉSURRECTION D'UN ENFANT, FRESQUE DE GHIRLANDAJO.

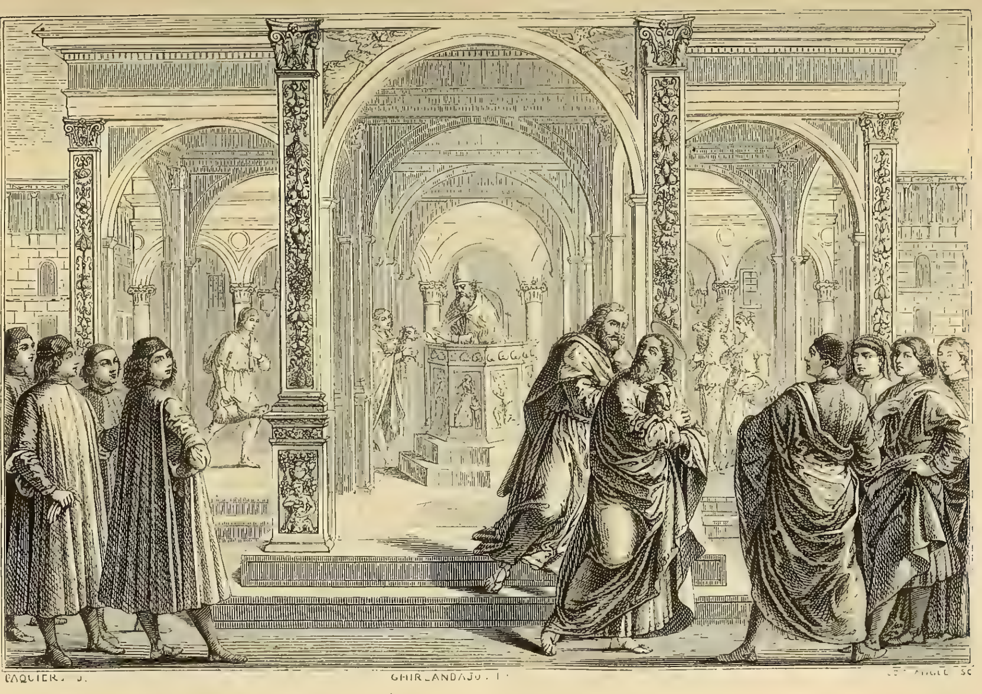
Eglise de la Trinité, à Florence.

Mais la plus célèbre parmi ces peintures est celle qui représente la *Résurrection d'un enfant*. L'artiste se montre ici avec le caractère absolument réaliste de son talent ; non-seulement il introduit dans sa fresque les portraits des plus notables habitants de Florence, mais il montre la ville elle-même avec la plus scrupuleuse exactitude ; on y voit le pont de la Trinité, qui avait été bâti par Taddeo Gaddi, le palais des Spini et les maisons telles qu'elles existaient de son temps.

C'est dans les fresques florentines de cette époque qu'il faut étudier les premiers efforts de l'art pour traduire l'air ambiant et la dégradation perspective ; seulement le paysage ne constituait pas encore une branche spéciale, et chaque peintre traduisait avec le même amour tout ce qui l'avait charmé dans la nature.

Le chef-d'œuvre de Ghirlandajo est la décoration du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence. Ces fresques que M. Paul Mantz appelle si justement « le testament du XVe siècle » présentent en quelque sorte le résumé des efforts de la Renaissance italienne, au moment qui précède immédiatement la plus glorieuse époque de l'art. Les portraits figurent en grand nombre dans ces peintures dont le caractère de vérité absolue tranche absolument avec le mysticisme de l'époque précédente.

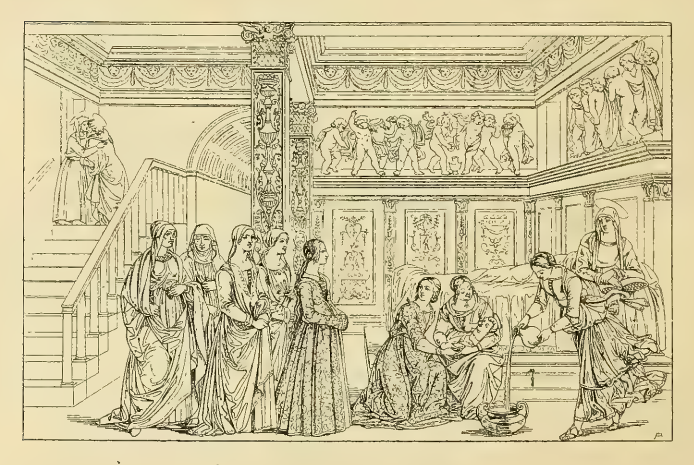
Il y avait eu là antérieurement des peintures d'Orcagna, que l'humidité, causée par un vice de construction, avait presque entièrement détruites. Une riche famille de Florence, les Tornabuoni, résolurent de faire exécuter à leurs frais une décoration nouvelle, et il n'est pas inutile à ce propos de rappeler qu'une grande partie des chefs-d'œuvre que nous admirons dans les édifices de l'Italie ne coûtaient rien à l'État, parce que les riches particuliers tenaient à honneur d'en payer eux-mêmes les frais. « Tornabuoni, dit Vasari, avait conçu une telle amitié pour Domenico que lorsque celui-ci retourna à Florence, chargé d'honneurs et d'écus, il le recommanda chaudement à son parent Giovanni, en lui écrivant combien le pape et lui-même avaient été contents de ses services. Giovanni résolut aussitôt de le mettre à la tête de quelque magnifique travail, où il y aurait autant d'honneur pour le protecteur que de gloire et de profit pour le protégé. Par hasard, la grande chapelle de Santa-Maria-Novella, autrefois décorée par Andréa Orcagna, était gâtée en plusieurs parties, parce que la voûte mal construite livrait passage à l'eau. Déja divers citoyens avaient voulu la réparer ou la faire peindre de nouveau ; mais les Ricci, à qui elle appartenait, s'y étaient constamment refusés. Ils ne pouvaient supporter eux-mêmes une si grande dépense, et ils ne voulaient pas permettre à un autre de la faire, pour ne pas perdre leurs droits de patronage et d'armoiries qu'ils tenaient de leurs ancêtres.



JOACHIM CHASSÉ DU TEMPLE, FRESQUE DE GHIRLANDAJO.

Église de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.

Giovanni tenta divers moyens pour obtenir la permission qu'il convoitait et il ne réussit qu'après s'être engagé à payer tous les frais, à indemniser les Ricci et à placer leurs armes dans le lieu le plus apparent et le plus honorable de la chapelle. Dès que ces conditions eurent été arrêtées par écrit, Giovanni alloua cette entreprise à Domenico, et fixa son salaire à douze cents ducats d'or, se réservant de lui en donner deux cents de plus dans le cas où l'ouvrage lui plairait. Domenico l'acheva au grand contentement de Giovanni, qui reconnut ingénument que Domenico avait bien

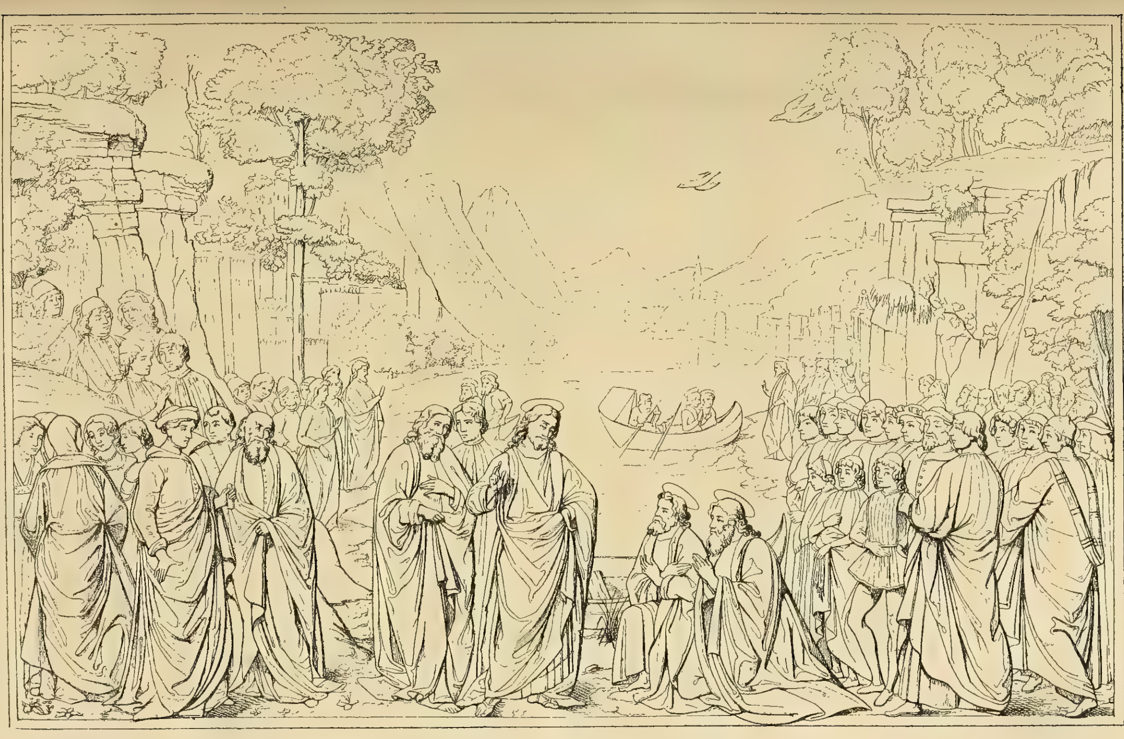


LA NATIVITÉ DE LA VIERGE, FRESQUE DE GHIRLANDAJO.

Église Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.

gagné la prime de deux cents ducats; mais il ajouta qu'il le priait de n'exiger que le premier prix. Domenico, qui estimait plus la gloire que les richesses, le tint aussitôt quitte, assurant qu'il se sentait plus heureux de l'avoir satisfait que de recevoir son argent. »

Ces fresques représentent au plafond les quatre évangélistes de grandeur colossale, et sur les murs des fenêtres l'histoire de saint Dominique et de saint Pierre martyr : les parois latérales sont consacrées à l'histoire de la Vierge et à celle de saint Jean-Baptiste. Les sujets relatifs à la Vierge sont disposés dans l'ordre suivant : 1° *Joachim chassé du Temple*; cette composition renferme quatre portraits, celui du peintre lui-même,



LA VOCATION DE SAINT PIERRE ET SAINT ANDRÉ, FRESQUE DE GHIRLANDAJO.

Chapelle Sixtine, à Rome.

la tête nue, la main sur le flanc et le corps enveloppé d'un manteau rouge, celui de son frère, Davide Ghirlandajo, vu de dos et coiffé d'un petit béret, celui de son élève Bastiano de San-Gimignano, reconnaissable à ses grosses lèvres et à sa longue chevelure noire, enfin celui de son vieux professeur Alesso Baldovinetti ; — 2° la *Nativité de la Vierge*, où l'on voit, dans un appartement somptueux, plusieurs femmes occupées à donner des soins à l'enfant qui vient de naître, tandis que d'autres semblent rendre hommage à sainte Anne étendue sur son lit ; — 3° la *Présentation au temple ;* l'architecture joue un grand rôle dans cette peinture, où l'on voit la Vierge qui monte les degrés du temple ; — 4° le *Mariage de la Vierge ;* — 5° l'*Adoration des Mages*, fresque presque entièrement détruite aujourd'hui ; — 6° le *Massacre des Innocents*, scène rendue avec une émotion que l'art a rarement dépassée. « Si la pitié et la compassion disparaissent jamais, dit Vasari, ce spectacle suffirait pour les faire renaître ; » — 7° la *Mort de la Vierge*.

La vie du Précurseur, dont les événements se déroulent sur la paroi opposée, forme également sept compositions : 1° *Zacharie dans le temple ;* il est frappé de mutisme comme châtiment de son incrédulité. Les membres de la famille Tornabuoni, qui avaient fait exécuter les fresques, figurent dans cette composition de chaque côté de la fenêtre. Les quatre figures à mi-corps qui sont au bas de la peinture sont les portraits des plus fameux lettrés de Florence : le poëte Politien, le philosophe Marcile Ficin, Christophe Landino et le Grec Démétrius Chalcondyle ; — 2° la *Visitation ;* parmi les femmes qui accompagnent sainte Élisabeth le peintre a placé Ginevra de Benci, dont la beauté était alors célèbre à Florence ; — 3° la *Naissance de saint Jean-Baptiste ;* — 4° *Zacharie indique le nom de l'enfant ;* Zacharie, qui n'avait pas encore recouvré l'usage de la parole, écrit le nom de Jean sur une feuille de papier ; — 5° *Prédication de saint Jean ;* — 6° le *Baptême du Christ ;* — 7° le *Festin d'Hérode* et la *Danse d'Hérodiade*.

Bien que Ghirlandajo ait passé la plus grande partie de sa vie à Florence, il a laissé de ses œuvres à Pise, à Rimini et à Rome, où le pape Sixte IV l'avait appelé pour décorer la chapelle pontificale. La *Vocation de saint Pierre et saint André*, qui s'y trouve est une de ses œuvres les plus remarquables, mais paraît un peu effacée à côté des grandioses créations de Michel-Ange dont Ghirlandajo fut le maître. Michel-Ange était sans doute apprenti à l'époque où cette fresque fut peinte dans la Sixtine.

Ghirlandajo aimait les compositions où il pouvait multiplier les personnages, et la célèbre *Adoration des Mages* du musée de Florence suffirait à montrer qu'il savait faire vivre et remuer une foule sans tomber



Domenico Ghirlandajo, pinx. A. Didier, sc.

LA VIERGE À L'ÉGLANTINE.

Gazette des Beaux-Arts. Fçois Liénard, Imp. Paris.





L'ADORATION DES MAGES, TABLEAU DE GHIRLANDAJO.

Musée de Florence.

dans la confusion. Néanmoins dans les tableaux du maître, qui ne comportent que peu de figures, on voit que les sujets simples convenaient également à son talent, et ses types de tête lui assignent une place particulière dans l'histoire artistique de la Vierge.

Les Vierges de Ghirlandajo ont un grand charme qu'elles doivent surtout à la candeur de leur physionomie. Cet artiste, épris de la réalité positive, ne pouvait s'élever à la hauteur de conception qu'on trouve dans les madones de Léonard de Vinci et surtout de Raphaël. Presque toutes ses Vierges semblent être des portraits, seulement ces portraits sont ceux de ravissantes jeunes filles. Celle qui est à l'Académie des beaux-arts de Florence est particulièrement célèbre. La *Vierge à l'églantine* que M. Didier a excellemment interprétée par la gravure se trouve dans une collection particulière. Il y a plusieurs madones de Ghirlandajo dans les collections d'Angleterre, d'Allemagne et d'Italie, mais en général les œuvres portatives de cet artiste sont extrêmement rares, et c'est surtout dans des fresques monumentales que son talent se trouvait à l'aise. Cependant le Louvre possède une fort belle peinture de lui, la *Visitation*, qui avait été faite pour une église de Florence, et fut ensuite amenée à Paris. Réclamée en 1815, elle put néanmoins rester au musée.

Domenico eut deux frères, Davide et Benedetto, et un fils Ridolfo, qui firent tous de la peinture et portèrent le nom de Ghirlandajo. Nous n'avons rien de Davide, qui fut surtout célèbre comme mosaïste, mais il y a au Louvre un tableau de Benedetto Ghirlandajo, le *Christ sur le chemin du Calvaire*, et un de Ridolfo Ghirlandajo, le *Couronnement de la Vierge* que le jeune artiste a peint à l'âge de vingt-deux ans. Malgré les qualités estimables de ces peintures, le vrai grand maître, celui qui a illustré la famille et donné une impulsion singulière au mouvement artistique de la Renaissance est l'auteur des fresques dont nous avons parlé, Domenico Ghirlandajo.

L'historien Lanzi a excellemment parlé du grand artiste florentin et de l'influence qu'il a exercée sur ses contemporains. « C'est, dit-il, de l'école ou du moins selon les principes de Ghirlandajo que se formèrent non-seulement Ridolfo Ghirlandajo, son fils, mais Buonarotti lui-même, et les meilleurs artistes de l'époque suivante. Ce peintre, si remarquable par la pureté des contours, la perfection des formes, la finesse et la variété de ses idées, la facilité de son travail, fut le premier parmi les Florentins qui parvint, au moyen de la perspective, à donner à ses compositions la profondeur et la disposition convenables. Il fut aussi un des premiers à supprimer dans les vêtements ces lourdes franges d'or, dont les anciens les surchageaient comme si, n'ayant pu donner

de beauté à leurs figures, ils eussent voulu y suppléer par la richesse. »

L'étude des œuvres de Ghirlandajo présente en quelque sorte un intérêt d'actualité. Admirable portraitiste de la nature, il crut que l'art consistait surtout à la rendre avec une vérité parfaite, mais il ne s'abaissa jamais jusqu'à la vulgarité. Les personnages qu'il place dans ses tableaux sont presque toujours des portraits, que ses contemporains trouvaient fort ressemblants ; mais par la tournure qu'il leur a donnée et par l'ampleur avec laquelle il les a groupés, le maître florentin a su arriver au grand style. Il a compris le premier la perspective aérienne, et peint des fonds de paysage d'une surprenante réalité, mais il n'a jamais dérogé aux lois décoratives de l'art monumental. Le réalisme contemporain cherche à rapetisser l'art en lui interdisant l'inspiration pour réduire son rôle à celui de simple trompe-l'œil ; mais la tradition proteste de toute la hauteur des chefs-d'œuvre d'autrefois, pour affirmer l'indissoluble lien qui doit unir l'exécution à la pensée, le réel à l'idéal.

RENÉ MÉNARD.





PARADOXES

III. LA CONTREFAÇON.

Je viens de rencontrer mon ami B... ; il était radieux. « Je l'ai enfin vue, me dit-il, cette fameuse épée! c'est prodigieux. Dix amateurs s'y sont trompés et l'ont prise pour un excellent original du XVIe siècle ; mais le marchand est un honnête homme, — ne riez pas, on en trouve encore. — Il a fini par leur avouer la vérité, que son épée était moderne de toutes pièces et qu'il entendait bien la vendre comme telle, ce qu'il a fait.

— Parbleu, lui dis-je, voilà un beau sujet de joie! Pour un marchand de bonne foi, vous en aurez cent qui vont exploiter votre fabricant d'épées et s'en servir pour tromper les amateurs.

— Que les amateurs se défendent, reprit l'autre ; cela n'est pas mon affaire, je ne suis pas le Mentor des Télémaques de la curiosité ; ils ont la loi et la police correctionnelle pour eux.

— A merveille ; mais du moment que la contrefaçon est si habile, pourquoi ne pas vous approvisionner chez elle? Car enfin vous êtes des maniaques qui payez bravement 10,000 fr. une épée ancienne, et ne donnerez pas 25 louis d'une copie moderne si parfaite que vous vous y trompez vous-mêmes.

— D'abord je nie cette prétendue identité. A distance l'erreur est possible ; mettez côte à côte le modèle et la copie, pas un connaisseur

ne s'y méprendra : on reconnaît toujours le feu, l'esprit, l'honnêteté de l'original. Mais j'accorde que la ressemblance soit frappante à première vue : je ne veux point de contrefaçons chez moi par la même raison que je ne laisserai pas sortir ma femme avec des diamants faux, si bien imités qu'un lapidaire seul pourrait les reconnaître.

— Cependant, fis-je à mon tour, s'il s'agit d'une œuvre dont l'original n'existe pas, n'a jamais existé ; d'une création moderne imitant l'ancien style ; d'un buste en terre cuite par exemple, modelé, usé, vieilli par un Bastianini quelconque ? Ce n'est point le fac-simile mécanique d'un original connu, c'est une œuvre d'art.

— Soit, mais d'un art malhonnête. Donnez-nous de belles copies, exécutées loyalement, sans supercherie, sans *maquillage*, sans intention de tromper les gens, rien de mieux ; mais laissons à la porte, s'il vous plaît, cet art hypocrite qui se déguise en honnête homme pour entrer dans nos maisons et y faire des dupes. Je ne souffre dans mon intimité que des amis sûrs et qui aient fait leurs preuves, et dans mon cabinet que des œuvres de bon aloi et bien authentiques. Vous me direz que les plus clairvoyants peuvent se tromper, j'en demeure d'accord ; ces méprises sont rares et nous pourrions les compter, mais quelques-unes ont fait du bruit ; raison de plus pour se montrer intraitable sur l'authenticité. Considérez l'engouement du public pour les ventes de galeries célèbres ; on s'en moque souvent et l'on n'a pas toujours tort. La vanité joue bien son rôle dans ces affaires, mais le gros du public ; que fait-il ? Il achète sa sécurité. Tel amateur, peu sûr de lui-même, payera le double un tableau dont la provenance lui est garantie par l'autorité incontestée du possesseur ou par une transmission héréditaire, plutôt que de courir un risque en payant moitié moins au marchand. Ne vous récriez pas et faites-moi grâce de vos complaintes fanées sur les folies des collectionneurs, je les sais par cœur ; mais jetez plutôt les yeux autour de vous : n'est-ce point l'authenticité qui donne le prix à vos croyances, à vos affections, à vos reliques de famille, à ce vieux fauteuil plein du souvenir de vos aïeux ? Que l'on vienne vous prouver qu'il n'est pas authentique, vous l'enverrez au grenier.

— Passe pour le fauteuil qui ne tenait sa valeur que de son auréole et perd tout en la perdant. Mais un objet d'art reconnu faux ne change pas du jour au lendemain, j'imagine.

— Non ; mais je lui attribuais à tort une valeur d'originalité, de création, il ne l'a plus ; de rareté, d'antiquité, de souvenir historique, ce n'est plus rien qu'un pastiche banal qui peut se reproduire indéfiniment. Ce qui a changé, ce n'est point l'objet lui-même, c'est le jugement que j'en

portais, l'opinion que j'en avais conçue. Je lui prêtais des qualités imaginaires, j'étais la dupe d'un trompe-l'œil; on m'a ouvert les yeux,

Le masque tombe, l'homme reste
Et le héros s'évanouit.

Et, contemplant à regret mes illusions perdues, je dis à mon idole d'hier le mot de Mirabeau à Barnave : *Il n'y a plus de divinité en toi...*

— Mon ami, fis-je après un moment de silence, voulez-vous un conseil? Vendez votre cabinet et plantez des choux. Dieu me préserve de collectionner au prix de pareils dangers et de pareils mécomptes!

— Pourquoi donc? reprit l'autre. Parce que l'on fabrique des pseudo-chefs-d'œuvre? Mais alors fermez aussi le Louvre, fermez Cluny et la Bibliothèque; si l'épidémie menace nos succursales, elle menace de même nos grands dépôts. Les Musées n'ont pas d'autres garanties que nous, croyez-le bien : l'expérience, le goût, le flair, une longue pratique, l'étude et la comparaison attentives, continues et par-dessus tout une extrême défiance. Non, le véritable curieux ne s'alarme point si vite; il n'est pas infatué de sa propre infaillibilité et trouve là matière à s'exercer le jugement, à comparer, à apprendre; son esprit, sans cesse tenu en éveil par la fraude, ne risque point de s'endormir dans une sécurité périlleuse. Et puis, entre nous, la contrefaçon est le juste châtiment de certaines gens qui s'imaginent que l'on s'entend à la curiosité du jour au lendemain, sans apprentissage. A les voir trancher cavalièrement sur tout, il semblerait que l'on soit connaisseur de naissance; est-ce qu'on s'improvise connaisseur en chevaux? mais apparemment il faut moins de temps pour devenir amateur que maquignon. Envisagée de ce côté, la contrefaçon n'a rien qui me déplaise.

— Avouez-le, fis-je en riant, c'est un bienfait. Prenez-y garde, vous êtes sur la pente d'un de ces paradoxes qui vous sont chers.

— Le bel argument! En France nous avons l'idolâtrie du préjugé, de l'opinion banale, toute faite; et ce qui dérange notre culte nous choque tellement que nous avons attaché au mot *paradoxe*, c'est-à-dire à « *toute proposition contraire à l'opinion commune* » l'idée de quelque chose d'excentrique, de tapageur, qui ne sent pas son homme correct et sérieux. Vous n'attendez pas de moi, j'imagine, un sermon ou une thèse de droit sur la contrefaçon; je prends le phénomène dans ses rapports avec l'art et dans ses conséquences historiques; à ce point de vue, qui pourrait affirmer que ce soit un mal? Interrogez la Renaissance : la typo-

graphie lyonnaise se forme en contrefaisant les Aldes; les Padouans apprennent leur métier en fabriquant des médailles antiques, et les graveurs italiens, en imitant les estampes et jusqu'au monogramme d'Albert Durer. L'imprimerie elle-même, à ses débuts, ne fut qu'une contrefaçon parfaitement caractérisée des manuscrits. Au moyen âge, rappelez-vous la fortune de Venise et son origine : les croisades avaient mis l'Orient à la mode, et les ateliers vénitiens, s'emparant des procédés de Byzance, inondèrent l'Europe de productions pseudo-orientales. Si je remonte plus loin, je pourrai vous montrer l'art grec s'implantant à Rome grâce aux copistes qui ne se faisaient pas scrupule, comme le dit Phèdre, « de mettre la « signature de Praxitèle, de Scopas, de Zeuxis ou de Myron au bas de leurs « ouvrages pour en tirer meilleur parti ». Laissons donc à l'avenir le soin de faire la part de chacun ; lui seul pourra dire si la contrefaçon moderne nous réserve des Gutenberg et des Marc-Antoine.

D'ailleurs il faut bien tenir compte des circonstances. Dieu nous a donné une certaine dose de génie créateur ; pour le moment la science a absorbé presque toute la provision, il n'en reste plus guère pour les arts. Que faire alors ? Ne pouvant créer, on copie ; et, tandis que la peinture s'évertue à imiter un tapis turc, un coup de canon, une tache de sang au point de faire illusion, l'industrie emboîte le pas et copie, à son tour, aujourd'hui l'art grec, demain le rococo ou le moyen âge, tantôt la Renaissance, tantôt le Directoire, quand elle ne copie pas tous les styles ensemble pour s'épargner l'embarras du choix. Amenez maintenant sur le terrain la photographie et l'électricité avec leur attirail reproducteur, et dites-moi si la contrefaçon ne devait pas s'épanouir dans un sol si bien préparé.

— Mais vous ne me parlez pas, lui dis-je, du rôle des collectionneurs dans cette affaire ?

— Hélas ! mon ami, nous pouvons nous frapper la poitrine. Que voulez-vous ? Il fallait bien faire un peu restaurer ces précieuses reliques que nous trouvions Dieu sait en quel état. Nous avons été amenés à former des ouvriers d'un tempérament spécial, à la fois très-intelligents et très-passifs ; assez humbles pour s'effacer devant les anciens et assez habiles pour les suppléer au besoin ; patients, minutieux, des faiseurs de reprises perdues. Ces gens sont arrivés souvent à la perfection ; de là à fabriquer eux-mêmes il n'y avait qu'un pas et la tentation était grande. Plus d'un y a succombé !

La contrefaçon a donc pris ses aises ; elle a tout envahi. Je ne vous parle pas de la peinture, c'est de l'histoire ancienne. A Rome on fait encore à cette heure des préraphaélites très-ressemblants ; en Belgique, des

Memling et des Van-Eyck à la douzaine ; à Paris, je connais une fabrique de Boucher qui a fait bien des victimes. Mais voulez-vous du vieux Rouen ? allez à Pont-Audemer et à Elbeuf ; des autographes? demandez à Vrain-Lucas ; voulez-vous des verreries arabes ou vénitiennes, des reliures aux armes de Marie-Antoinette ou de Grolier, du Strasbourg, du Moustier, du Nevers, de l'Urbino, des émaux avec ou sans paillons, du vieux bois, de l'ivoire ou du buis sculpté? vous n'avez qu'à parler. Préférez-vous du fer et de la damasquine ? ah ! mon ami, que de casques, d'épées et de cuirasses ont passé par une rue que nous connaissons bien pour y recevoir la damasquine galvanique ! Êtes-vous amateur de belle orfévrerie parisienne? une ancienne cafetière tout unie et sans valeur fera l'affaire, pourvu qu'elle porte les poinçons du vieux Paris ; on la repousse à nouveau, on la grave et le tour est joué ; au besoin, on fabriquera des vieux poinçons. Cherchez-vous les bronzes anciens? la galvanoplastie vous donnera des empreintes incomparables ; à son défaut et si vous redoutez que la couleur du métal ne trahisse son origine, on vous fera d'excellents surmoulés, patinés d'un, de deux ou de trois siècles, à la demande.

Aimez-vous la poussière, on en a mis partout,

de la fausse poussière, mélangée de terre pourrie pour lui donner du ton et de l'âge. La chimie se met de la partie et opère des miracles : le permanganate de potasse teinte le bois neuf, l'acide nitrique en dévore l'épiderme et le dessèche, le sulfate de potasse vieillit l'or et oxyde l'argent, le chlorure d'ammoniaque colore le bronze tandis que le vitriol décolore les étoffes. Et les tours de main, coups de marteau discrets, cassures à propos, parties neuves brisées à dessein puis restaurées, coups de pied intelligents, fumigations, cuisson au feu ! Le brou de noix et la suie calcinée, les teintures et les vernis, le brunissoir pour écraser les pores du bois, la gratte-bosse pour adoucir les vives arêtes de la ciselure : l'arsenal est bien au complet, je vous le jure. Aujourd'hui le métier de curieux n'est plus une sinécure, je parle de celui qui veut être bien armé. Il ne suffit pas de se lever matin, d'avoir du jarret, de courir les marchands et les ventes, de guetter les commis voyageurs pour arriver premier et choisir le dessus du panier; il faut encore faire la chasse aux faussaires, dès qu'une contrefaçon est signalée, en suivre la trace, découvrir la tanière, y pénétrer par ruse, saisir le procédé sur le vif, et, — si l'on a le cœur tendre, — en prévenir ses amis.

Eh bien, dans ces visites obligées aux mauvais lieux de la curiosité, il y a des compensations. Quand je rencontre, parmi tant de misères

et de pastiches sans nom, une épée comme celle que je viens de voir, une œuvre contemporaine d'une exécution matérielle irréprochable, où il ne manque qu'une étincelle pour être une œuvre accomplie, je ne puis me défendre d'un mouvement de joie. Nous avons donc en France aujourd'hui, malgré nos effroyables bouleversements, des ouvriers capables d'exécuter de pareils tours de force ! Mais alors, si la main est restée la même, tout n'est pas perdu et l'heure de la décadence n'a pas encore sonné ; regardez les dernières œuvres du Bas-Empire : l'outil est d'une gaucherie déplorable, la main et la tête ont déménagé tout ensemble... Mais nous causerons de ces graves matières une autre fois. Il faut que je vous quitte, je suis sur la piste d'un sculpteur sur bois que je veux prendre en flagrant délit.

— Que fait-il donc ?

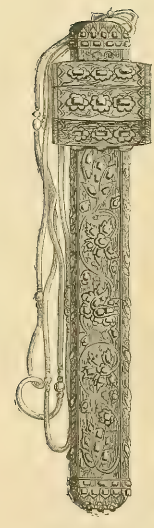
— Des trous de vers artificiels ; il possède un outillage tout exprès.

EDMOND BONNAFFÉ.



CURIOSITÉS ARTISTIQUES

DE LA RUSSIE[1]



Il nous faut maintenant dire un mot de ces innombrables objets d'art, qui pour la plupart ont, à différentes époques, fait partie du mobilier des tsars, et qui ont dû ensuite prendre place dans les collections à titre d'objets d'art ou de curiosité. Le classement dans un ordre méthodique serait assez difficile à établir, et nous devons nous contenter de donner en passant un rapide coup d'œil sur un ou deux objets dans chacune des séries les plus importantes.

Le tsar Michel Feodorovitch possédait un magnifique encrier qu'il n'est pas possible de passer sous silence. Les matières employées dans cet encrier sont d'une prodigieuse richesse; on n'y compte pas moins de quatre-vingt-sept diamants et cent cinquante-trois rubis. L'encrier lui-même, en lapis-lazuli damasquiné d'or, est adhérent à un étui en émail blanc, à bordures vertes, destiné à resserrer les plumes. Des feuilles d'or semées de pierres précieuses décorent toute la surface de l'étui, auquel se rattache une chaîne en fil d'or entremêlée de perles fines.

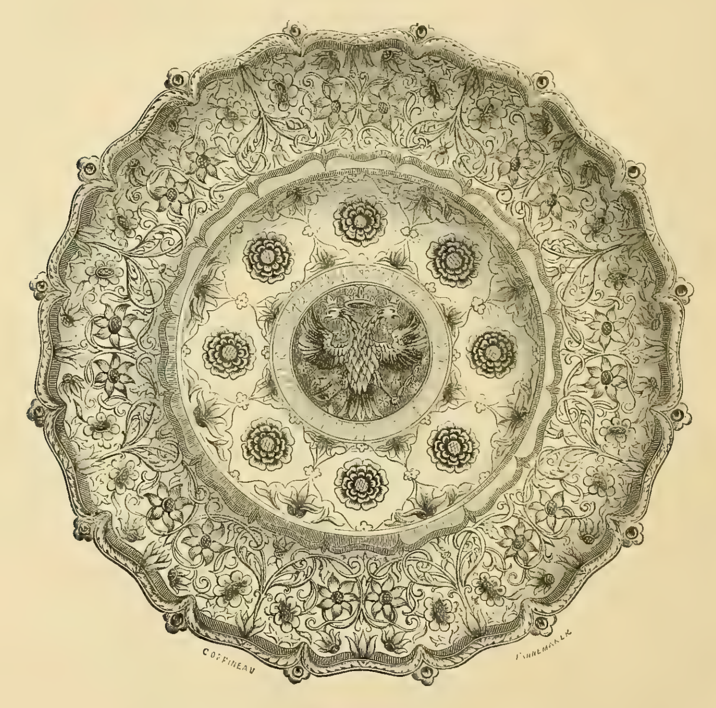
Les relations fréquentes de la Russie avec l'extrême Orient expliquent tout naturellement comment les productions de la Chine et du Japon tiennent une place plus importante dans les collections formées par les souve-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. IX, p. 156.



FLACON DU TSAREVITCH JEAN IVANOVITCH.

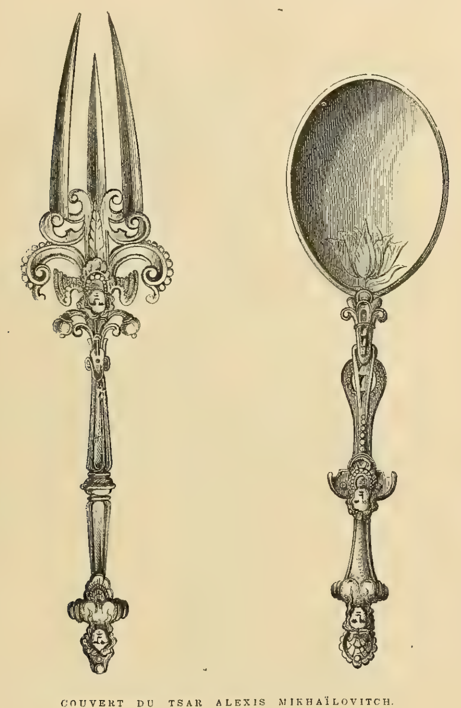
rains. Nous donnons comme spécimen un joli flacon en porcelaine qui a appartenu au tsarevitch Jean Ivanovitch, dont le nom est inscrit près du goulot. Le bouchon est retenu au vase par une chaîne d'argent : cette sorte de flacon est au surplus fort usitée en Russie, mais celui-ci se recommande par la richesse du décor.



ASSIETTE DU TSAR ALEXIS MIKHAÏLOVITCH.

Le luxe que les cours de l'Europe ont souvent déployé dans la vaisselle destinée aux grandes réceptions est arrivé en Russie à un degré tout à fait inusité. Le tsar Alexis Mikhaïlovitch avait un service en or massif pouvant s'appliquer à cent vingt convives. Ce service n'existe plus ; mais l'unique assiette qui a subsisté peut donner une idée de sa richesse inouïe. Cette assiette, décorée de fleurs en émail, est en outre

ornée de seize rubis magnifiques, placés dans les découpures du bord. Au milieu du plat, l'aigle à deux têtes, avec sa triple couronne, apparaît encadré de huit roses formant une sorte de guirlande. Il n'est pas besoin d'ajouter que les couverts destinés à un tel service ne le cédaient en rien aux assiettes pour la richesse et le luxe de la décoration.



COUVERT DU TSAR ALEXIS MIKHAÏLOVITCH.

La collection des armes anciennes réunies par les soins de l'empereur Nicolas est une des plus riches qu'il y ait en Europe, non-seulement par la quantité énorme d'objets qu'elle renferme, mais encore par la qualité tout à fait exceptionnelle de quelques-uns d'entre eux. Nous ne pouvons examiner en détail les magnifiques armures provenant de la

Lithuanie, de la Livonie et des diverses provinces qui composent l'empire de Russie, mais nous voulons au moins appeler l'attention sur un superbe

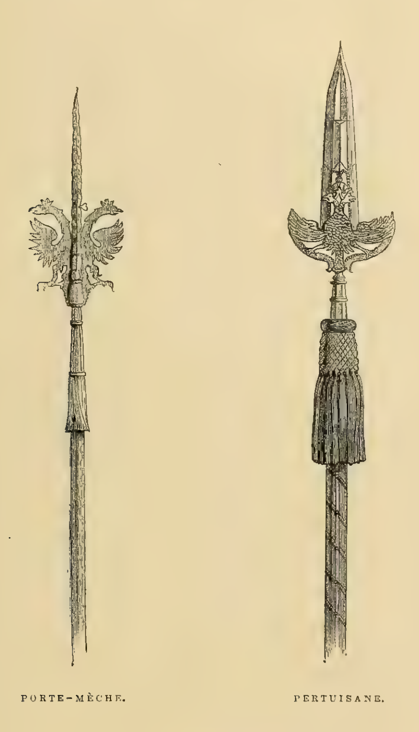


CASQUE, dit le « Bonnet de Juif ».

casque de style oriental et entouré à sa base par une sorte de couronne enrichie d'inscriptions arabes tirées du Coran, qui forment ici une magnifique ornementation. L'écriture arabe, avec ses formes capricieuses, joue

un grand rôle dans les arts décoratifs de l'Orient, et l'élégance extrême du dessin forme ici un contraste charmant avec la fierté de tournure que l'artiste a donnée à l'ensemble. Ce casque, qui est connu, je ne sais pourquoi, sous le nom de *bonnet de juif*, est en acier et enrichi d'ornements en or et en argent massif.

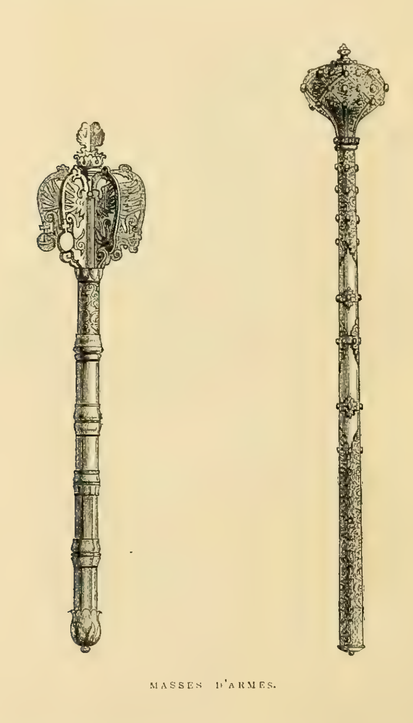
Les emblèmes héraldiques ont, dans les productions de l'industrie



PORTE-MÈCHE. PERTUISANE.

occidentale, une importance analogue à celle des caractères écrits dans le système décoratif des Orientaux. Ils concourent puissamment à l'ornementation des objets où ils sont employés, et, quelquefois même, ils en font tous les frais. Ainsi l'aigle à deux têtes, qui est l'emblème national de la Russie, suffit pour donner au porte-mèche dont nous donnons la gravure un caractère tout à fait original, et on le retrouve également

dans la pertuisane. C'est peut-être ici l'occasion de faire remarquer que la forme toute conventionnelle que nos pères donnaient à la représentation des animaux dans le blason est infiniment préférable à celle qui a prévalu en France de nos jours. Ainsi le fameux aigle adopté par Napoléon est beaucoup trop réel et rappelle l'idée d'un oiseau empaillé; il ne

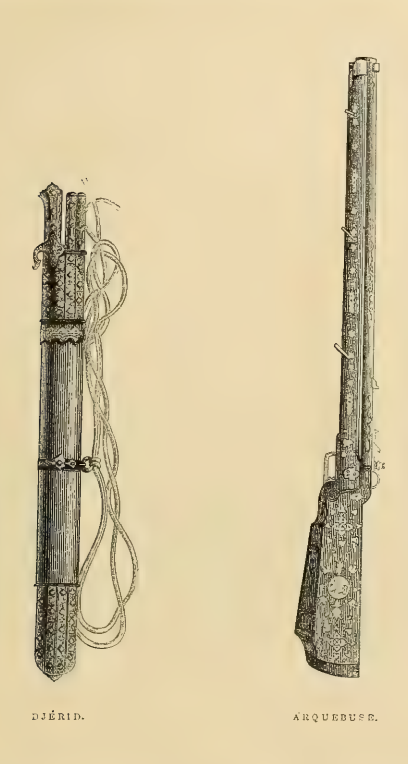


MASSES D'ARMES.

saurait être comparé, sous le rapport décoratif, à l'aigle allemand ou russe.

A une époque où la guerre consistait en une série de combats corps à corps, les masses d'armes, qui ne sont plus qu'une curiosité archéologique, devaient avoir une grande importance. L'épée s'émoussait ou glissait sur le casque, tandis qu'un coup de la masse d'armes avait presque toujours pour effet d'étourdir et de faire tomber l'ennemi frappé. En

Russie comme ailleurs, les masses d'armes portées par de grands personnages étaient presque toujours richement décorées, et les gravures qui accompagnent cette notice donneront une idée de leur forme, peu diffé-



DJÉRID. ARQUEBUSE.

rente, d'ailleurs, de celle qui était usitée dans les autres contrées de l'Europe.

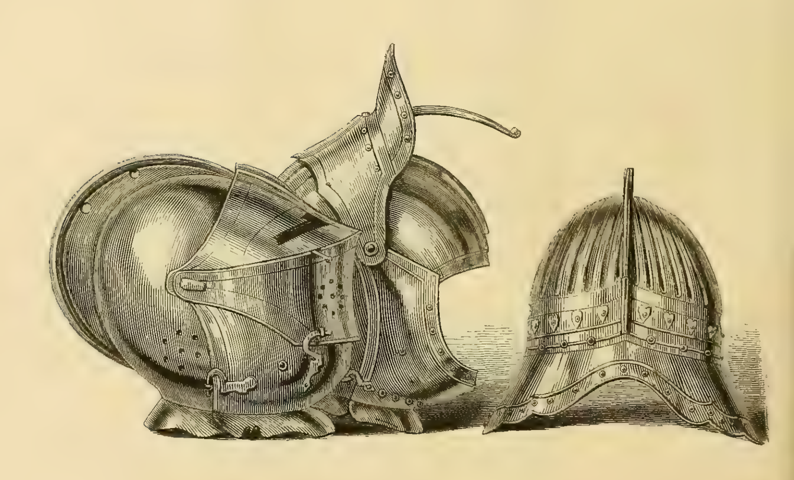
Le djérid est au contraire une sorte de javelot purement asiatique; il est représenté ici dans son étui, qui se portait en bandouillère, comme on peut le voir par la corde qui y est attachée. Quand l'usage des armes à feu remplaça celui des armes blanches, les artistes s'attachèrent à les décorer, et les collections de la Russie possèdent sous ce rapport de magnifiques arquebuses. Celle que nous représentons a été faite en 1654

par ordre du tsar Alexis Mikhaïlovitch, et porte en lettres initiales la signature de l'auteur : Maître Grégoire Viatkin.

Il nous reste maintenant à examiner la série la plus riche et en même temps la plus curieuse des trésors artistiques de la Russie, celle qui a rapport au trône et aux couronnes des tsars.

X...

(*La suite prochainement.*)



MUSÉE DE LILLE

LE MUSÉE DE PEINTURE[1].



IX-NEUVIÈME SIÈCLE. — De la chute de Louis XVI à la fin du règne de Louis XVIII, de la Révolution à la Restauration, le musée de Lille n'a rien d'autre que les Boilly, une tête de jeune fille signée Prudhon, qui doit être de Mlle Mayer, et les peintures de Wicar, de celui-là même qui a mérité la reconnaissance de la France entière en léguant à sa ville natale la splendide collection de dessins qu'il avait formée en Italie : le *Jugement de Salomon*, de 1785, la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, toile immense, de 1816, le portrait de Lesage Senault, son meilleur ouvrage, et son propre portrait en costume espagnol.

Abel de Pujol se fit remarquer au Salon de 1822, illustré par la *Barque du Dante* et le compte rendu de M. Thiers, avec son grand tableau de *Joseph expliquant les songes*. Nous le retrouvons ici. Le dessin des figures est correct et bien étudié, les deux prisonniers qui écoutent manifestent leur surprise dans un beau mouvement de théâtre; mais combien cela nous paraît aujourd'hui poncif et démodé. Je mentionnerai encore du même temps deux paysages académiques de Victor Bertin.

La *Mort de l'espion Morris*, de 1827, par Camille Roqueplan, nous conduit en pleine réaction romantique. Roqueplan n'a jamais été heureux

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VI, p. 109 et 481 ; t. VII, p. 313; t. VIII, p. 62, et t. IX, p. 138.

lorsqu'il s'est aventuré dans les sujets dramatiques. La *Marée de l'équinoxe*, scène de l'*Antiquaire* de Walter Scott, l'*Épisode de la Saint-Barthélemy*, ne valent pas mieux que la *Mort de l'espion Morris*, empruntée à *Rob Roy*. Ce ne sont que des vignettes de Thony Johannot démesurément agrandies ; et, ce qui est charmant dans une planche sur acier de quelques centimètres, ajoutée à un livre élégant, devient insupportable dans un tableau de trois mètres carrés. Cette grande toile du musée de Lille, malgré son importance dans l'œuvre de Roqueplan, malgré quelques vigoureux détails d'exécution, comme le soldat à gauche, mort et étendu sur le ventre, morceau digne de Géricault, ne peut donner idée du délicieux lithographe et du peintre exquis des *Scènes populaires d'Espagne* et de ce merveilleux chef-d'œuvre qui s'appelle l'*Antiquaire*.

La grande *Procession du Corpus Domini* sous la colonnade du Bernin est datée de Rome 1830. Cette toile immense et pompeuse est l'œuvre capitale de ce pauvre Clément Boulanger, auteur de la *Tarasque* et de la *Fontaine de Jouvence*, mort trop tôt pour sa mémoire dans une expédition scientifique aux ruines d'Éphèse. D'autres peintres du même nom l'ont fait oublier. Il repose maintenant, inconnu, dans le cloître de l'église grecque à Smyrne, où probablement aucun voyageur ne songe à aller lui rendre un pieux hommage. Cette éclatante machine n'est certes pas d'un peintre ordinaire ; vue de loin et encadrée dans l'enfilade du musée elle est vraiment d'un grand effet. Mais je signalerai comme une erreur de métier l'emploi d'empâtements effroyables à côté de parties lisses et soigneusement repassées ; il y a des fleurs dans le bas du tableau qui ont un pouce d'épaisseur. L'*Ivresse de Silène* du peintre des *Funérailles de Marceau* du musée de Chartres, Bouchot, doit être citée à côté de ces deux peintures romantiques. Cela est brillant et vif, à l'imitation de Roqueplan, d'une très-fraîche couleur, gracieux et de son temps comme une lithographie de Devéria. Même remarque pour la *Jeanne la folle* de Steuben, avec l'éloge en moins. C'est du très-mauvais Scheffer de la seconde manière. La *Vue intérieure du musée de Lille* par Bonnier de Leyens, à l'époque où les tableaux étaient placés dans la chapelle du couvent des Récollets, est à relever comme note historique sur le musée. C'était une longue salle sombre, éclairée à l'une de ses extrémités. On y distingue particulièrement le Van Dyck et le Crayer.

Disons aussi quelques mots d'un peintre doué d'un tempérament merveilleux et de dons exceptionnels, dont il n'a pas su tirer parti, de Souchon, élève de David et directeur de l'École de peinture de Lille de 1836 à 1857, année de sa mort. Ses œuvres originales sont ici peu nombreuses : deux paysages, dont l'un pris dans la campagne de Rome est de la plus

belle solidité; une étude d'homme mourant et une petite ébauche de la *Résurrection de Lazare*, d'une extrême chaleur de ton, pour le tableau de l'église de Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris. Mais il avait un talent de copiste véritablement extraordinaire. Il entrait en quelque sorte dans la peau des maîtres les plus différents, surtout des coloristes; ses copies ont l'air de belles esquisses des maîtres eux-mêmes. Je citerai parmi les plus frappantes, en petite dimension, la *Sainte Pétronille* du Guerchin, les *Noces de Cana* de Véronèse et la fondation de *Notre-Dame-des-Neiges* de Murillo, un vrai bijou, lumineux et distingué, émaillé comme un Bonnington.

Avec Eugène Delacroix, que je laisserai pour un instant de côté, nous entrons dans la grande école française moderne, dont nous avons la suite et la menue monnaie dans l'école actuelle. Avec lui s'ouvre un monde nouveau et commence la révolution la plus radicale qu'enregistre l'histoire de la peinture.

Les œuvres contemporaines sont nombreuses au musée de Lille, de valeur très-inégale, mais quelques-unes d'une réelle importance et d'une vraie beauté. Elles proviennent exclusivement de dons, d'achats votés par la municipalité lors de l'exposition de Lille en 1866, et, surtout, d'envois du gouvernement. Je ne puis entrer dans le détail de chacune d'elles sans étendre démesurément les limites de ce travail. Je risquerais peut-être de paraître en dire trop ou trop peu. En présence d'œuvres que l'administration du musée n'a eu ni à acquérir ni à choisir, qui lui ont été imposées, d'œuvres dont les auteurs sont encore vivants pour la plupart, il me semble qu'il est convenable de garder une certaine réserve.

Je passerai donc une revue rapide de celles qu'à tort ou à raison je considère comme devant vivre et prendre rang à la suite des manifestations de l'art ancien, et de celles qui, à des degrés différents, méritent encore, après les chefs-d'œuvre de Rubens et de Van Dyck, de fixer l'attention, et provoquent l'examen.

Le Pape Sixte-Quint bénissant les Marais Pontins, daté de Rome 1846, est le tableau capital de M. Rudolff Lehmann; beau décor pour un cinquième acte d'opéra. L'agencement général, qui est habile, trahit la préoccupation évidente de marcher sur les traces de Léopold Robert et de Clément Boulanger. Les figures sont demi-nature et la couleur est absolument conventionnelle.

L'*Après-dînée à Ornans*, chef-d'œuvre de M. Courbet dans son bon temps, est la manifestation la plus vigoureuse et la plus franche d'un maître réaliste. Courbet n'a rien fait, comme tableau composé, qui ait cette valeur. A n'y voir qu'une réunion de portraits, la petite bourgeoisie

campagnarde, saisie au vif, la photographie du laisser-aller rustique, de la fumerie et de la causerie après le café, on est forcé de convenir qu'il est difficile d'aller plus loin dans le rendu simple et mâle des objets et des personnages. Sans être noble, cette peinture que les frères et amis qualifieraient de démocratique et de sociale, n'a rien de vulgaire; elle donne un admirable fac-simile, de grandeur naturelle, de la nature vraie. C'est le chef-d'œuvre d'un outil merveilleux. Malheureusement l'emploi de la litharge, qui apparaît à la surface sous la forme d'un sable grisâtre, amènera rapidement la destruction de la couleur qui a, du reste, toujours été opaque et fort sourde. Le petit *Paysage*, pris du haut de la côte de Grâce, à la marée basse, au moment où l'embouchure de la Seine laisse à découvert ses bas-fonds et ses îles de vase, est d'une excellente vérité. Le ciel avance un peu trop; mais l'opposition entre les fonds gris de la mer et du ciel et le massif touffu, vert glauque, du premier plan, est absolument dans la nature.

Les Chouans — scène d'intérieur pendant la guerre de Vendée, — tableau fort remarquable par l'expression des personnages et la sincérité du dessin et de la couleur, est l'une des meilleures productions bretonnes de M. Fortin.

L'école d'Ingres est représentée par trois petites esquisses peintes de Flandrin pour la *Dispersion des peuples*, le *Samson* et le *Baruch* de l'église Saint-Germain-des-Prés; par la *Naissance de Vénus* d'Amaury-Duval et le *Mélitus* de M. Mottez. Cette dernière peinture caractérise parfaitement les tendances et les procédés d'une certaine chapelle. En avant d'un temple en construction, dont le robuste appareil découpe un ciel d'outremer, des mimes athéniens, des danseuses et des musiciens viennent d'établir leurs tréteaux et égayent de leur rhythme et de leurs plaisanteries aristophanesques les promeneurs désœuvrés, lorsque le poëte Mélitus, se mêlant aux spectateurs, est reconnu comme l'un des principaux accusateurs de Socrate. Le peintre a choisi le moment où la foule athénienne, mobile et frivole, abandonnant et les mimes et les tréteaux, laisse Mélitus à son remords et à la peine que lui inflige le mépris public. C'est plus un morceau délicat d'érudition qu'une peinture; une patiente et scrupuleuse restitution de types et de costumes, plus qu'une scène vivante et qu'une composition.

L'*Adam et Ève trouvant le corps d'Abel* de M. Bonnat, la *Locuste* de M. Mazerolle, avec les dessins et l'esquisse préparatoires, et le *Supplice d'une Vestale* de M. Baudry sont aussi des peintures de style que l'on ne peut passer sous silence, quoique chacun de ces peintres ait fait des œuvres plus franches et plus personnelles.



LA NAISSANCE DE VÉNUS,

Par Amaury-Duval.

« Elle s'éveilla enfin, mais non comme ceux qui ont dormi : c'était plutôt le réveil des morts, car la vie semblait une chose nouvelle, une sensation étrange et inconnue ; les objets frappaient sa vue sans réveiller sa mémoire... Alors un esclave s'avisa d'une harpe ; le harpiste vint et accorda son instrument. Aux premières vibrations irrégulières et perçantes, elle fixa un instant sur lui ses yeux étincelants qu'elle tourna bientôt vers la tapisserie, comme pour arracher son cœur à quelque pensée déchirante... » Ce passage de l'incomparable épisode de la folie d'Haydée, au quatrième chant de Don Juan, est le sujet du meilleur tableau de M. Muller. C'est une peinture évidemment superficielle et à effet, mais qui ne manque ni de feu, ni de virtuosité, ni d'agrément dans la richesse orientale des étoffes ; quelque chose comme certaines pages sonores de M. Verdi. J'aime mieux le chant à *mezza voce* d'Auber.

La *Prédication dans une chapelle de la Laponie* est la plus grande et la plus belle des très-remarquables peintures suédoises de Höckert, celle-là même qui, par la vérité et l'attrait nouveau des costumes et des personnages grands comme nature, par le sentiment naïf et original qui apportait comme la senteur pénétrante de ces contrées lointaines et inconnues en France, par toutes sortes de qualités de lumière et de couleur, obtint un si grand et si légitime succès à l'Exposition universelle de 1855. Höckert a travaillé longtemps à Paris. Son talent s'y est singulièrement fortifié, c'est pour cela que je me suis permis d'en parler dans l'École française. Elle fut achetée par le gouvernement et donnée au musée en 1857. Ce chef-d'œuvre de la peinture suédoise est une toile profondément intéressante, et je suis persuadé que la ville de Stockholm payerait gros pour la posséder.

L'*Assassiné*, grande scène moderne que M. Carolus Duran a placée dans la campagne de Rome, n'a pas, à mon sens, la valeur de ses portraits. On sent là cependant une main admirablement douée et un rare sentiment dramatique. Mais la toile est bien trop grande pour un simple fait divers. Je préfère de beaucoup la petite esquisse de cette composition, n° 139, qui est une merveille. Cela est enlevé au bout de la brosse avec un bonheur inexprimable. L'*Improvisation dans la campagne de Rome* et le *Baiser de la mère de Moïse* donnent une idée parfaite du talent ingénieux de M. Brandon. Dans la salle des esquisses, le dessin à la plume rehaussé d'aquarelle, première pensée de ce second tableau, est un petit bijou, un dessin de maître par la couleur, par la grâce du mouvement, le rhythme du contour et sa fermeté. M. Lecomte-Dunouy, élève et imitateur de Gérome, a fait dans l'*Invocation à Neptune* une petite peinture curieusement archéologique, très-finie, très-raffinée, qu'aurait pu signer



L'ASSASSINÉ, TABLEAU DE M. CAROLUS DURAN.

son maître. La *Plantation de Calvaire* est un des meilleurs tableaux du peintre si grave et si vrai des épopées campagnardes, M. Breton. C'est un paysage d'hiver qui pourrait faire pendant au paysage d'été du Luxembourg, la *Procession dans les blés*.

Les paysagistes sont presque au complet. Voici d'abord le coin des Algériens. M. Fromentin, qui est le plus vrai de tous les peintres africains, le premier qui ait rendu, plus encore par la plume que par le pinceau, le charme enivrant du Sahel, est absent; mais Dauzats, un observateur consciencieux, se montre avec son *Passage des Portes de fer par l'armée française*. C'est le 28 octobre 1839, à midi, qu'une colonne aux ordres du maréchal Vallée et du duc d'Orléans franchit pour la première fois, sous le feu de l'ennemi, ce redoutable et célèbre défilé qui livre passage à la route directe d'Alger à Constantine. Ce haut fait restera l'un des titres de gloire de l'armée d'Afrique. Un détachement de 3,000 hommes fit ce que ni les Turcs ni les vieilles légions romaines n'avaient osé entreprendre. Le caractère géologique et pittoresque de l'un des plus merveilleux spectacles de la grande Kabylie et de la province de Constantine, qui en comptent de si extraordinaires, est parfaitement saisi. Cette faille gigantesque de la montagne, ses immenses parois surplombantes et comme taillées à la hache, ses découpures aiguës, ses arêtes prismatiques, sa couleur violette et calcinée, donnent la note exacte de ces formidables paysages de pierre qui attendent encore leur peintre et dont les gorges du Rummel au pied de Constantine sont le type le plus farouche et le plus colossal. Le *Dépiquage des blés* est une jolie scène du Tell, un tableau bien choisi et bien rendu par M. Adolphe Leleux. M. Guillaumet, un de nos jeunes orientalistes et des mieux doués, s'est passionné pour le désert : il a été remué jusqu'au fond par la poésie sublime de ses horizons et de son ciel; il sait le traduire à ceux qui ne le connaissent pas et le rappeler à ceux qui ont eu le bonheur d'en être possédés. Le désert, c'est l'infinie variation du même chant calme et pénétrant : des groupes de palmiers au feuillage aigu, le champ illimité d'une terre safranée et d'un ciel inexorablement bleu ou blanc, quelquefois au loin la halte d'un douar, des chameaux aux jambes calleuses et difformes, des tentes de laine noire, à l'horizon les silhouettes rigides, des montagnes bleues ou roses suivant l'heure du jour. M. Guillaumet sent tout cela en poëte, mais il a encore besoin de salir ses blancs et d'assouplir sa touche. Le *Marché arabe dans la plaine de Tocria*, du musée de Lille, est bon, sans valoir cependant cet admirable *Repos du soir*, au Luxembourg, avec sa mince et droite fumée bleuâtre, qui indique si bien l'immobilité muette du Sahara et la pesanteur farouche de la chute du jour. Dans le même sens, le n° 425,

Nomades au désert, de M. Washington, est une œuvre tout à fait remarquable. C'est un don de l'auteur, et certes celui-ci ne pouvait avoir la main plus heureuse. La scène est charmante et choisie à ravir. Nous sommes à la saison du printemps : une riche famille de nomades vient de planter ses tentes ; les chameaux pelés, au grand œil doux et sérieux, broutent tranquillement les touffes d'alpha que les pluies d'hiver ont fait sortir du sol, ou dorment au soleil sur les genoux, le cou allongé à terre ; à droite deux Arabes ; l'un étendu sur le ventre, l'autre renversé sur un tas de vêtements et d'étoffes, écoutent les sons monotones que deux musiciens accroupis tirent gravement d'une flûte et d'un tarbouka ; à gauche, sur un chameau, une femme se montre dans sa cahute d'osier recouverte d'une de ces splendides et éclatantes fraichias de laine à raies rouges, fabriquées dans les oasis. Cela est très-algérien et très-exact, et de la plus rare finesse de tons.

Voici maintenant le coin moins ambitieux des paysagistes de la France et de l'Italie : Cabat, avec une chaude petite étude de la campagne de Rome ; Corot, avec un grand paysage animé de figures demi-vêtues dans le sentiment si poétique de la *Matinée* du musée du Luxembourg ; Daubigny, avec un *Effet de soleil levant aux bords de l'Oise*, de grande qualité ; Français, avec un bois sacré, trop touffu, mais dans sa note antique la meilleure ; le mélancolique et sauvage Francis Blin, avec les *Ruines du château de Guildo à marée basse* ; Anastasi, Paul Huet, Lavieille, Harpignies, Émile Breton et Troyon enfin avec une *Vue d'automne prise dans la forêt de Fontainebleau*, un chef-d'œuvre. Jamais Troyon, paysagiste, n'a trouvé des accents plus grands et plus héroïques ; ces hêtres et ces chênes aux puissantes ramures, éclairés par un large coup de lumière entre deux nuages, vivent et parlent. C'est Troyon transformé par son voyage de Hollande, où il avait appris à peindre et à voir.

Ajoutons à ces paysages une plantureuse *Cuisine* de Philippe Rousseau et le grand tableau de la *Bataille d'Hondschoote*, dû à l'intelligente et heureuse collaboration de M. Eugène Lami et de Jules Dupré. C'est une peinture panoramique, où le ciel et le paysage jouent le premier rôle, enlevée à la pointe du pinceau dans une gamme rousse et ronflante. A droite et en avant un moulin allonge ses bras noirs sur le champ du tableau ; au fond une charge du 8ᵉ régiment cuirassé achève la défaite des troupes anglaises. Il diffère assez sensiblement de la répétition du musée de Versailles ; le moulin, bien plus grand, y donne une note décorative très-voulue et très-importante.

Je reviendrai maintenant sur mes pas et dirai quelques mots, en terminant, de l'œuvre qui couronne et illumine la collection tout entière, de

la *Médée* de Delacroix, de la grande Médée du Salon de 1838, où elle attira tous les regards. Le ministère l'acquit pour une somme qui nous paraîtrait aujourd'hui dérisoire et en fit présent au musée de Lille, dont elle est devenue le plus célèbre ornement.

La critique d'alors fut entraînée malgré elle ; on fit bien quelques réserves, assez justes d'ailleurs, sur le dessin du bras droit et sur celui des enfants ; mais le mot de chef-d'œuvre était dans toutes les bouches, et, devant cette création éblouissante, les hiboux du journalisme durent fermer les yeux. Chose étonnante, Théophile Gautier, qui en rendit un compte assez succinct dans la *Presse* du 21 mars 1838, n'a pas trouvé les accents qu'on pouvait attendre de sa verve passionnée et romantique ; Frédéric de Mercey, plus réservé de sa nature et plus classique, en faisait, au contraire, dans la *Revue des Deux Mondes*, une analyse approfondie, où la portée intellectuelle de l'œuvre est remarquablement sentie.

Bien que la *Médée* n'ait plus quitté Lille depuis son entrée au musée, pas même lors de la grande exposition posthume du boulevard des Italiens, tout le monde en connaît la composition par la lithographie de Lassalle ou par les répétitions réduites que le maître exécuta à différentes époques. Certainement Delacroix a laissé des œuvres plus complètes, plus magistrales, plus entraînantes même, plus belles peut-être : le *Massacre de Scio*, par exemple, l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, ou le plafond du Louvre ; il n'en a pas fait de plus humaine et de plus profonde. Nulle part il ne s'est élevé plus haut dans l'expression du drame et de la passion. Aucune reproduction peinte ou gravée, aucune description, si colorée qu'elle soit, ne peut donner idée à ceux qui n'ont pas vu le tableau lui-même, — œuvre magique qui devrait être accrochée dans une salle à part, ou tout au moins isolée sur un fond de velours rouge, — de quelle incomparable façon Delacroix a su rajeunir et fixer dans un éclair fulgurant, dans la synthèse d'un geste, d'une attitude, d'un regard, cette longue et sauvage histoire des temps héroïques ; avec quelle pénétration, en quelque sorte divinatoire, il a su s'imprégner de la poésie antique. Il importe peu que la *Médée* n'ait pas emprunté les formes de la Vénus de Milo, que le vêtement, les accessoires, ne soient pas rigoureusement dans la vérité archéologique : la *Médée* est antique, par la seule raison qu'elle est vraie, qu'elle est femme et qu'elle est passionnée. Il importe peu que le paysage n'ait pas le calme d'une fresque pompéienne, puisqu'il vibre à l'unisson du drame et qu'il le complète.

De tous les tableaux de Delacroix, la *Médée* est peut-être celui qui est appelé à devenir le plus populaire, parce que le dessin de la figure est encore soutenu et cherché, comme dans ses premiers travaux, le mouvement réel

sans exagération, l'idée, quoique complexe, d'une irrésistible clarté.

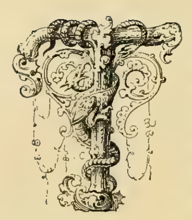
Une femme demi-nue, échevelée, palpitante, au profil acéré et vipérin, à la bouche contractée et amère, à l'œil noir, au front haut et superbe encore, chargé d'un diadème, avec cet air de reine outragée que Rachel devait avoir dans ses sublimes élans de fureur, emportant dans ses bras robustes avec l'étreinte convulsive de la lionne et sur son sein de marbre ses deux enfants nus qui se débattent en pleurant, l'un blond et l'autre brun ; tenant d'une main un riche poignard et de l'autre soulevant sa noire tunique prête à tomber ; une femme dans un ravin fauve et désert, sous l'azur farouche d'un ciel d'Orient, s'enfuit et jette en arrière un dernier regard où se lit une suprême et mortelle détermination. Cette mère à la tête implacable, devant laquelle on ne peut se défendre d'une crainte superstitieuse ; cette amante au corps blanc et souple, créé pour les passions les plus extrêmes, pour la suprême ardeur de l'amour comme pour la suprême énergie de la haine ; cette femme qui passe devant vous en pleine lumière, irradiée, illuminée, mais, détail étrange, la figure brusquement coupée par l'ombre d'un surplomb de la roche, c'est l'enchanteresse Médée, Médée la puissante sorcière, la terrible fille d'Aëtes, dont la science magique a permis au chef des Argonautes, à Jason, son époux, pour lequel elle a tout sacrifié, de conquérir la toison d'or. Jason a payé sa dette en épousant Creüse. Alors cet immense amour s'est changé en une immense haine ; elle empoisonne sa rivale et Créon son père, elle emporte ses enfants, fruits vivants de sa passion, et les assassine ; et, laissant Jason à son désespoir, elle disparaît sur un char de flammes.

Mais ce que je ne saurais dire, c'est l'éclat émaillé de cette peinture, la puissance des colorations, leur choix voulu et leur combinaison, véritable symphonie qui chante la mort sur un air de fête. Delacroix s'y montre une fois de plus le grand musicien de la peinture ; il use des couleurs comme Weber, le plus grand coloriste de la musique, use des timbres et des sonorités de l'orchestre. La robe est noire, doublée de rouge orangé ; la tunique dégrafée et retenue par un ruban vert qui passe sur l'épaule et sur la poitrine, est rose, rose et vert qui n'appartiennent qu'à Delacroix et dont il a fait un si merveilleux usage dans ses tableaux marocains. De l'opposition en pleine lumière de ces couleurs stridentes avec le ciel profond et le paysage fauve, se résolvant dans la blancheur carminée de la gorge et des chairs, dans les ciselures bleues du poignard, du bracelet, des boucles d'oreilles et du diadème, Delacroix a tiré l'une de ses harmonies les plus mâles et l'accompagnement d'un chant dont la sombre splendeur ne saurait être surpassée.

LOUIS GONSE.

LES AQUARELLISTES ANGLAIS

CATTERMOLE



OUT le monde se rappelle le succès qu'obtinrent à l'Exposition universelle de 1855 les aquarelles de Cattermole. L'artiste anglais reçut une médaille de première classe, que ses ouvrages justifiaient hautement. Toute la critique française avait porté le même jugement, et Théophile Gautier, qui représentait réellement l'opinion publique à cette époque, s'est exprimé de la manière suivante : « M. Cattermole occupe depuis longtemps une place distinguée entre les peintres *of water colours*, et cette place, il la mérite. Jamais réputation ne fut plus légitime. Lorsque beaucoup de ses confrères apportent dans l'aquarelle ce fini de miniature et ces travaux au pointillé qui font les délices du vulgaire, lui la traite en artiste, en maître, avec une largeur, une aisance et une hardiesse rares. Il procède par teintes plates rehaussées de hachures et de quelques points de gouache pour les lumières, et tout cela touché d'une manière libre et spirituelle qu'on ne saurait trop louer. Quelques-unes des aquarelles de M. Cattermole, et ce ne sont pas les pires, n'offrent que des croquis lavés rapidement, où le grain du papier joue son rôle et produit de charmants effets ; la plupart de ces petites compositions sont d'une gamme harmonieuse et claire qui montre une intelligente étude de Paul Véronèse et des maîtres vénitiens : les sujets, choisis ordinairement parmi l'histoire ou la légende du moyen âge, n'ont rien de la roideur gothique ni du faire minutieux que l'on croit trop souvent devoir adopter lorsque l'on traite des scènes analogues. »

George Cattermole est né en 1800, à Dickleburgh, village du comté



L'HOSPITALITÉ ANGLAISE, AQUARELLE DE CATTERMOLE

de Norfolk. Son attention fut de bonne heure portée vers les antiquités qui abondent dans son pays natal. A un goût prononcé pour les études archéologiques il joignait une aptitude singulière pour la géométrie, et avant d'être un dessinateur plein de caprice et de spontanéité, il sut se plier aux exigences sévères du dessin d'architecture. Après avoir quelque temps suivi les cours de l'Académie royale de Londres, il se mit à travailler pour des libraires et des éditeurs d'estampes. Un livre sur les églises d'Angleterre lui permit de montrer son talent comme dessinateur; mais il se fit remarquer surtout par les illustrations d'un ouvrage de son frère, qui était intitulé *l'Annuaire historique*.

Chargé d'illustrer les romans de Walter Scott, Cattermole partit pour l'Écosse afin d'étudier sur place les lieux si bien décrits par l'illustre romancier. Il avait d'ailleurs pour Walter Scott une admiration qui allait jusqu'au fétichisme, et on pourrait en quelque sorte dire qu'il fut son disciple, comme on a dit de Greuze qu'il était élève de Diderot. Leurs noms peuvent être associés, car ils contribuèrent tous deux à remettre en lumière le moyen âge; seulement le peintre n'a fait ici que suivre la voie tracée par le romancier.

Pendant vingt ans Cattermole a été un des membres les plus assidus et les plus appréciés de la Société des aquarellistes. En 1839, il obtint un succès immense et mérité avec la charmante composition qui a pour titre l'*Hospitalité anglaise*. C'est assurément un des ouvrages qui caractérisent le mieux son talent. Cette grande salle de château avec sa décoration pittoresque et son bric-à-brac féodal, toute peuplée de seigneurs, de mendiants, de gens de toutes conditions, nous montre sous un jour vraiment aimable l'époque à laquelle on a donné ironiquement le nom de bon vieux temps. La misère s'y montre souriante, les haillons de bonne humeur, et l'opulence des seigneurs empanachés n'est pour eux qu'un moyen de montrer leur bon cœur et de pratiquer la charité. Cattermole, on le voit, croyait au moyen âge tel que l'ont dépeint les romanciers.

La Partie de chasse est une charmante composition dont le style vraiment anglais est parfaitement caractérisé. On sait que l'Angleterre est le pays des vieux arbres et que les châteaux féodaux, qui appartiennent presque tous à d'anciennes familles, y sont l'objet d'une sorte de vénération qui empêche qu'on ne les transforme. Cattermole a pu trouver dans maint endroit le site où il fait mouvoir ses personnages. Au reste il aimait le paysage et en tire un excellent parti dans ses compositions. Ainsi dans une scène d'Ivanhoë, le *Retour de Richard Cœur de Lion dans ses États*, il montre un chevalier qui traverse pensif une avenue d'ormes séculaires, dont les branches énormes couvrent le terrain de leur ombre,

LA PARTIE DE CHASSE, AQUARELLE DE CATTERMOLE.

et c'est parmi ses ouvrages un de ceux dont l'impression est le plus saisissante. Néanmoins, ce que Cattermole préfère peut-être encore aux paysages, ce sont les intérieurs de manoirs ou de châteaux, dans lesquels l'antique architecture anglaise joue un rôle prépondérant. *L'Arrestation de lord Strafford* est sous ce rapport une de ses compositions les plus célèbres.

L'exposition de 1855 a été pour le public français une véritable révélation, parce que l'école anglaise contemporaine était à cette époque absolument inconnue chez nous. Cattermole avait envoyé une brillante série d'aquarelles.

Les *Pèlerins à la porte du monastère*, la *Lecture de la Bible au temps de la Réforme*, le *Traître trahi*, le *Prêche*, montraient son talent sous une forme aussi séduisante que variée. Mais *Sir Biorn aux yeux étincelants* fut, croyons-nous, le plus remarqué parmi ses ouvrages. Le genre anecdotique est complétement démodé en France, mais en Angleterre il se fait peu de tableaux qui ne répondent par le sujet à un récit célèbre ou à une antique légende. Sir Biorn est un mécontent, qui croit à la dégénérescence de l'espèce humaine, et s'indigne de l'abaissement des caractères. Bien se battre et festoyer ensuite, voilà la vie d'un vrai gentilhomme, et toute autre occupation est un outrage fait aux ancêtres. Mais sir Biorn est venu au monde trop tard et le monde a changé. Il s'est trompé de siècle, et, ne trouvant plus de convives dignes de lui, il veut vivre dans le passé.

Voilà pourquoi, seul dans la grande salle de son manoir, et ne pouvant ressusciter ses aïeux, il a fait asseoir autour de sa table, les antiques armures de ceux qui ne sont plus. Mais ces armures, il leur a donné le mouvement qu'elles avaient quand un corps les habitait. Voici un gantelet de fer qui verse dans son casque une terrible rasade, et une mentonnière de fer qui s'ouvre démesurément pour avaler un morceau formidable. Plus loin voici une armure de fer qui, debout et chancelante, porte encore un toast aux antiques prouesses, et une autre qui déjà ivre-morte a roulé sous la table. Seul vivant au milieu des fantômes qu'il évoque, *Sir Biorn aux yeux étincelants* prétend pouvoir leur tenir tête, et trouverait indigne de lui d'avoir d'autres compagnons. Trinquer avec de vieilles ferrailles rouillées, c'est une occupation qui, pour un vrai gentilhomme, n'a rien de déshonorant; en tout cas, Cattermole a trouvé dans ce thème bizarre un prétexte pour peindre une aquarelle d'une saisissante originalité.

Qu'il représente *Hamilton de Botwel Haugh, s'apprêtant à tirer sur le régent Murray*, ou *Macbeth reprochant aux meurtriers de Banquo d'avoir laissé échapper Fleance*, l'artiste anglais montre partout sa personnalité,



ARRESTATION DE LORD STRAFFORD, AQUARELLE DE CATTERMOLE.

et il apporte à tout ce qu'il fait une saveur de terroir qui a toujours un charme singulier. A la fin de sa vie, Cattermole a fait plusieurs tableaux à l'huile; il a exposé une peinture en 1867, *le Page impertinent*. Ce fut un de ses derniers ouvrages; il est mort le 5 août 1868.

Cattermole est bien un homme de son temps et c'est pour cela que son œuvre restera. Il est vrai qu'il se complaît dans l'histoire et les costumes du passé, au lieu de peindre les hommes d'à présent; il appartient à une génération qui professa pour le moyen âge un culte réel. Il en a été de même pour notre David, quand il a peint des Romains, à une époque où on parlait à tout propos de Brutus et de Catilina. Les théories étroites du réalisme contemporain voudraient obliger les peintres à ne voir dans la nature que la surface extérieure et ne leur permettent pas d'évoquer le passé; mais l'art qui est éternel procède avec plus de largeur. Il ne circonscrit pas son domaine aux choses que l'œil a vues, et il a le pouvoir singulier de traduire les sentiments et les aspirations d'une époque. Se faire l'interprète des idées et des goûts de ses contemporains, ce n'est pas manquer à la vérité, c'est simplement l'élever à la hauteur de l'idéal.

M. COLAS.



ARCHITECTURE ROMANE

DU MIDI DE LA FRANCE[1]

Un grand trouble nous saisit, nous autres gens du Nord, lorsque nous nous trouvons en présence des édifices que les premiers siècles du moyen âge ont vu s'élever dans le midi de la France. Habitués à la rudesse de nos églises romanes, dont l'ordonnance déjà savante et compliquée fait pressentir les magnifiques développements de l'architecture gothique, ainsi qu'à la barbarie de leur décoration d'une physionomie toute locale, nous avons peine à croire que des monuments si dissemblables soient contemporains. Le plan des premiers est si simple, leur ornementation est tellement imitée de l'antique que nous sommes enclins à les vieillir outre mesure.

Mais nous ne sommes pas seuls à subir cette influence d'un milieu nouveau pour nous, car ceux qui l'habitent dès leur enfance, les Méridionaux eux-mêmes, y sont soumis. Comme il est rare qu'une église aujourd'hui debout, — car c'est d'églises qu'il s'agit surtout, — n'ait point remplacé un édifice antérieur qui lui-même s'était substitué à

1. *L'Architecture romane du midi de la France*, par M. H. Révoil, 3 volumes in-folio, comprenant: le premier, 50 pages de texte avec gravures sur bois et LVIII planches; — le deuxième, 66 pages de texte avec gravures sur bois et LXVII planches; — le troisième, 39 pages de texte avec gravures sur bois et LXXIX planches, dont 5 chromolithographiées, plus un « Appendice, » composé de 26 pages avec nombreuses gravures sur bois et VII planches. — Vve Morel et Cie. Paris, 1873.

quelque oratoire primitif, l'histoire se trouve presque toujours au service de la tradition pour justifier ses erreurs. Parfois même elle présente de telles lacunes en restant muette sur la construction d'édifices encore debout aujourd'hui, et non des moindres, que ceux qui se fient plus aux textes qu'aux monuments errent d'une façon étrange sur la date de ceux-ci. C'est ce qui est arrivé pour la cathédrale de Coutances, édifice considérable cependant et d'un style bien caractérisé, que les uns, à cause d'un texte, ont vieilli d'une façon peu admissible, que d'autres ont rajeuni outre mesure, à cause d'un autre texte [1]. Il faut donc user des documents écrits avec une excessive prudence, et c'est pour ne l'avoir pas fait que M. Henri Révoil nous semble avoir antidaté une grande partie des églises qu'il a relevées, analysées et décrites dans son magnifique ouvrage sur l'*Architecture romane du midi de la France.*

Il subissait certainement l'influence commune lorsqu'il s'est mis à les relever. Leur ornementation est tellement romaine par l'ensemble et surtout par les détails, qu'il lui était permis de croire tout d'abord et avec tout le monde qu'ils étaient plus voisins de l'antiquité qu'ils ne le sont réellement. Puis, en cherchant dans les cartulaires des dates qui se rapportassent aux églises qu'il publiait, il a eu le malheur de trouver un texte relatif à la cathédrale d'Aix, qu'il a mal interprété et qui l'a perdu.

Joignant à ce texte des observations sur les marques de tâcherons apparentes sur les pierres de plusieurs édifices et sur certaines façons d'en tailler les parements, il a bâti tout un système qu'il a pris soin de développer dans un « Appendice » joint à son livre, système que nous devons combattre tout d'abord. Cette discussion nous permettra en même temps d'étudier le livre sur l'*Architecture romane dans le midi de la France.* Et comme c'est dans les planches du livre lui-même que nous prendrons les motifs de notre opinion, ce sera rendre hommage au talent et à la conscience avec lesquels elles ont été exécutées, que d'en agir ainsi.

Comme tout le système de M. H. Révoil repose sur un texte et sur le plan de la cathédrale d'Aix, nous demanderons la permission d'insister sur ces deux points fondamentaux.

La cathédrale d'Aix (Pl. I de l'Appendice), à peu près orientée de l'est à l'ouest, est à trois nefs et flanquée au sud d'une chapelle octogone bâtie probablement sur un ancien baptistère, d'autant plus qu'elle est dédiée à saint Jean-Baptiste. Le bas côté placé entre la nef cen-

1. M. l'abbé E.-A. Pigeon publie, dans la *Revue catholique* du diocèse de Coutances, une étude fort remarquable, qui restitue à cet édifice sa vraie date depuis si longtemps controversée.

trale et cette chapelle octogone, porte le nom de nef du *Corpus Domini*. Or une charte de Pierre Gaufridi, archevêque d'Aix, à la fin du XIe siècle, parle de la restauration en 1092 de l'oratoire du Sauveur et de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, déserte depuis un grand nombre d'années par suite des dévastations des païens, dévastations qui peuvent remonter à l'année 731, où les Sarrasins envahirent la Provence, avant le règne de Charlemagne, ou à l'an 828, où Sarrasins et Normands recommencèrent leurs incursions après la mort du grand empereur.

Une seconde charte de 1103 parle de la consécration de l'église du « Seigneur-Sauveur récemment ici fondée entre deux autres églises, savoir : au nord l'église de Notre-Dame, et au midi l'église de Saint-Jean-Baptiste, l'oratoire du même Seigneur-Sauveur se trouvant bâti à l'orient[1] ».

Dans l'église consacrée en 1103, M. H. Révoil veut voir la nef centrale de la cathédrale actuelle, et non le bas côté adjacent à la chapelle Saint-Jean-Baptiste et qui porte le nom caractéristique de nef du *Corpus Domini*. Cette nef aurait été omise dans la charte de 1103 si l'on adopte l'hypothèse que nous combattons; tandis qu'en suivant littéralement le texte, la nef centrale serait l'église Notre-Dame, laquelle était au nord, église remplacée au XIIIe siècle par la nef actuellement existante, qui est voûtée sur nervures. Quant à l'oratoire du Sauveur placé à l'orient — de la construction nouvelle apparemment, — ainsi que de l'église, aujourd'hui chapelle, de Saint-Jean-Baptiste, sa place importe peu. Mais il doit être remplacé aujourd'hui par les constructions assez irrégulières qui prolongent vers l'est le bas côté qui nous occupe.

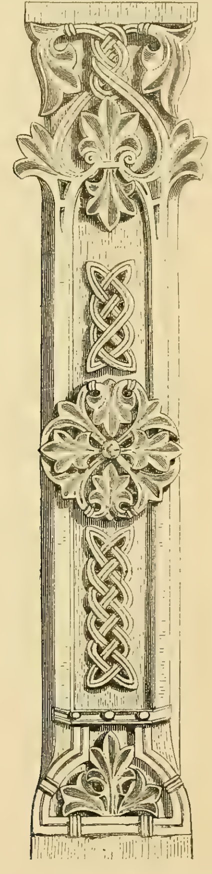
Donc, au lieu de voir dans ce bas côté une construction des commencements du XIIe siècle, M. H. Révoil en voit une, soit du VIIIe siècle, soit du IXe, suivant qu'elle n'aurait été que dévastée par les Sarrasins en 731, ou qu'ayant été détruite par eux dans ce temps, ou non encore édifiée, elle aurait été ou rétablie ou bâtie sous Charlemagne pour être soumise aux nouvelles dévastations de l'année 828.

Cette façon d'interpréter le texte et le plan conduisent aux conséquences les plus graves.

En effet, si l'on étudie de près, à la loupe pour ainsi dire, les pierres de la nef du *Corpus Domini*, on y reconnaît ce que M. H. Révoil appelle

1. Statuit consecrare ecclesiam Domini Salvatoris, scilicet hic noviter fundatam, inter duas ecclesias, videlicet adversus septentrionem ecclesiam Dei genitricis sitam, versus meridiem vero, ecclesiam beati Joannis Baptistæ positam : oratorio quoque ejusdem Domini nostri Salvatoris, versus orientem constructo. *Gallia christiana*, t. I; Instrumenta ecclesiæ aquensis, p. 65.

la taille en fougère. (Pl. II de l'Appendice.) Il nomme ainsi des dessins que l'ouvrier a tracés sur le parement de la pierre et qui consistent, soit



PILASTRE DE L'ORATOIRE DE SAINT-TROPHIME.

en lignes barbelées, placées avec une certaine symétrie, soit en semis de points également alignés.

Ce système de taille, qui semble caractériser une certaine école de

tailleurs de pierre, est fondamental pour M. H. Révoil et lui sert de criterium pour rapporter à cette même école, et par conséquent à la même époque, toute une série de monuments qui, à notre avis, répugnent à subir cette classification.

Si de ces caractères de taille nous passons aux caractères architectoniques de l'édifice, nous serons amenés à adopter comme type des constructions carolingiennes du midi de la France, des églises à une ou à trois nefs couvertes par un berceau, dont la section transversale est un arc aigu ; berceau divisé en travées par des arcs-doubleaux renforcés, portés sur des piles également en saillie l'une sur l'autre, les deux parties latérales en retrait étant parfois remplacées par deux colonnes engagées. Enfin les demi-calottes sphériques qui recouvrent la rotonde des absides sont portées sur des nervures en forme de pilastres s'appuyant à la moulure qui forme imposte à la naissance de la voûte et se réunissant à une clef centrale.

Les portes seront à linteau sous une archivolte en plein cintre portée par des colonnes engagées, le tout encadré par un fronton supporté par deux colonnes. Quant à l'ornement, il sera tout antique dans ses moulures, dans ses éléments, qui sont les oves, les grecques, les rangs de perles... et l'acanthe, comme dans ses dispositions générales.

Tels sont, en effet, les caractères de la nef latérale de la cathédrale d'Aix. (T. III, pl. XXIII.)

Or M. Henry Révoil prétend, et avec raison, classer comme étant de la même époque tous les édifices où il retrouve les mêmes caractères. Il reste à déterminer s'ils sont bien ceux d'églises antérieures au Xe siècle.

Nous croyons que l'examen des monuments que reproduit *l'Architecture romane du midi de la France* nous amènera à une conclusion contraire. Mais il y a, ce nous semble, une objection préliminaire à présenter.

Quels monuments les Romains avaient-ils pu laisser sur le sol de la France méridionale, modèles dont ont pu s'inspirer les constructeurs des édifices qui nous occupent ? Ce sont des basiliques, des thermes peut-être et des cirques.

Pour les cirques, comme ceux qui existent encore dans les villes d'Arles et de Nîmes, ils ont pu servir d'exemples pour certains détails comme les portes ; mais les basiliques et les thermes ont dû seuls donner des types pour les ensembles. Or les basiliques que nous voyons se perpétuer dans Rome jusqu'au XIIIe siècle avec leur forme primitive, si elles ont donné le plan des églises qui nous occupent, elles n'ont fourni aucun élément pour leur élévation.

Elles ne sont en effet voûtées, ni sur leur nef ni sur leurs bas côtés, lesquels sont séparés par de simples colonnes qui supportent le mur percé de fenêtres du grand comble. C'est ainsi, et autant que les matériaux et l'ignorance des constructeurs pouvait le permettre, que sont bâties quelques églises du Nord qu'à cause de ces caractères nous estimons être carolingiennes.

Les salles des thermes voûtées dans toutes leurs parties eussent donné le type de nefs à voûtes d'arêtes, portées par des piliers massifs et contre-butées par les voûtes des bas côtés, établies soit en berceaux normaux à l'axe de l'édifice, soit sur arête, type qui, quelque peu modifié afin de donner moins de poussée sur les appuis, se retrouve dans les églises à coupoles du centre de la France.

Dans ces constructions, les poussées de la voûte centrale sont reportées sur les pieds-droits, tandis que dans les églises qui nous occupent, la poussée est continue, bien qu'allégée de place en place par les arcs-doubleaux qui se trouvent au droit des piles. Ce système ne dérive donc point des salles des thermes, mais des basiliques; seulement à leurs charpentes apparentes on a substitué un berceau.

Par quels tâtonnements les constructeurs ont dû passer afin d'arriver de l'un à l'autre système, et combien de voûtes ont dû s'écrouler avant qu'ils aient pu leur donner, ainsi qu'à leurs supports, la forme, les dimensions et la section nécessaires pour qu'ils tinssent debout ! D'abord il a fallu supprimer les jours percés dans le mur du grand comble, car ces jours interrompant la continuité du support du berceau central en diminuaient la solidité. Puis, ces jours supprimés, il a fallu donner plus de solidité aux supports et aux murs extérieurs, et songer à renforcer ces derniers par des contre-forts au droit des arcs-doubleaux et des piles.

Ces arcs-doubleaux ont été eux-mêmes la marque d'un nouveau progrès et ont forcé à modifier la forme des supports qui séparent la nef de ses bas côtés. De cylindriques en plan ils sont devenus cruciformes. Enfin, et ceci est plus grave encore, il a fallu reconnaître que les voûtes en berceau cylindrique poussent plus au vide que les voûtes également en berceau mais relevé à la clef et formé par deux portions d'arc d'un rayon plus grand affrontées l'une à l'autre, par un arc aigu enfin. Et, comme dernière conséquence, on a dû se convaincre que les berceaux en plein cintre des bas côtés contre-butaient moins efficacement le berceau central que des demi-berceaux dont le sommet serait appuyé à sa naissance. C'est ce mode de construction déjà si perfectionné que M. H. Revoil nous montre dans les églises qu'il croit être carolingiennes. Leur section transversale au droit des arcs-doubleaux serait absolument la même

que celle d'une église ogivale, les demi-berceaux des bas côtés tenant lieu des arcs-boutants extérieurs qui maintiennent les piles du grand comble.

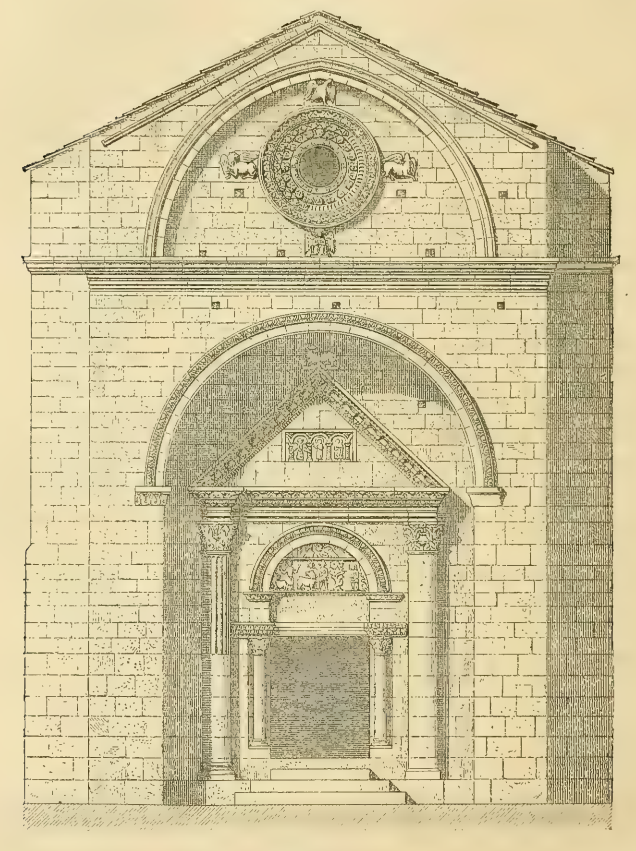
Or, pour en arriver à ce point de perfectionnement dans l'établissement des voûtes, il a fallu un long apprentissage. Nous en trouvons les traces dans les églises du Nord, où les conditions climatériques rendaient les charpentes apparentes insuffisantes, forçaient de recourir aux voûtes, tandis que celles-ci étaient inutiles dans le Midi. Aussi, lorsque nous voyons certaines églises importantes du centre de la France voûtées en berceau, bien qu'aigu, même pendant la période ogivale, nous nous refusons à admettre que les églises du Midi, bien que de dimensions moindres, même sans jours et munies de murs épais, mais voûtées d'après le même principe, aient été élevées plus de quatre siècles auparavant. *A priori* nous serions tenté de les croire postérieures.

Notons de plus qu'aucun de ces édifices ne montre de traces de la tradition romaine dans sa construction intrinsèque. Ils sont tous appareillés en pierre, sans trace de ces blocages à bain de mortier, régularisés par des assises de grandes briques, tels qu'on les voit dans les constructions civiles romaines, dans les constructions gallo-romaines et enfin dans les rares églises que l'on classe parmi les monuments carolingiens, précisément à cause de la présence de ces briques dont nous savons, par une lettre d'Éginhard, qu'on se servait encore du temps de Charlemagne.

Voyons maintenant si l'analyse des divers monuments que M. Henry Révoil rattache au type de la nef du *Corpus Domini* de la cathédrale d'Aix, confirmera les objections que nous adressons tout d'abord à son système.

L'église de Saint-Gabriel, près de Tarascon (t. I, pl. IX à XII), est la première qui se présente. Elle est complétement aveugle, sauf à l'abside où elle est percée d'une petite fenêtre, et à la façade où elle l'est d'un oculus. Sa nef unique, voûtée en berceau aigu couché sur des arcs-doubleaux qui portent sur des piles à ressauts ; sa porte flanquée de deux colonnes soutenant un linteau allégé par un arc qui entoure un bas-relief et encadrée par deux colonnes supportant un entablement que surmonte un fronton, le tout en retrait sur un grand arc qui l'abrite, tout cela est certainement contemporain de la porte latérale de Saint-Sauveur d'Aix. Les deux constructions sont presque identiques. Nous ferons cependant remarquer que l'oculus percé au sommet de la façade est encadré par un grand arc ogive dont l'archivolte n'est que le prolongement sur la façade de la voûte qui couvre la nef. De telle sorte que tout ce qui se trouve au-

dessous n'est que remplissage, et que ce dernier arc a pour fonction d'alléger les deux arcs ouverts au-dessous et enveloppés l'un dans



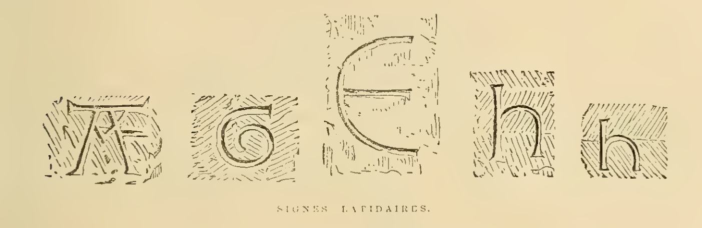
PORTAIL DE L'ÉGLISE DE SAINT-GABRIEL[1].

l'autre : pratique qui indique une certaine habitude des constructions

1. Afin de pouvoir faire entrer la gravure du portail de Saint-Gabriel dans le format de la *Gazette des Beaux-Arts,* nous avons été forcé de supprimer deux puissants contre-forts latéraux qui lui donnent une physionomie quelque peu différente.

voûtées et qu'il nous étonne de voir si franchement suivie plus de trois siècles avant l'époque où le système ogival la porta à sa dernière perfection. Mais M. H. Révoil nous dira que ceci est précisément le caractère certain où l'on reconnaît les églises carolingiennes du midi de la France, et il nous faut chercher ailleurs des motifs de ne point partager son avis.

Or nous les trouvons dans les signes lapidaires auxquels il attache tant d'importance. Pour lui, les lettres qui composent la plupart de ces marques appartiennent essentiellement à l'épigraphie carolingienne. Pour



SIGNES LAPIDAIRES.

nous, nous revendiquerons pour l'alphabet du XIIe siècle les A à tête barrée, les G en volute et les E en demi-cercle qui sont de la forme dite onciale (Appendice, p. 11). L'A et le G se retrouvent avec le même type avec un H minuscule en plus dans l'inscription qui explique un petit bas-relief incrusté dans le tympan (t. I, p. 18) du fronton de la façade.

En présence de ces signes certains du XIIe siècle, peu nous importe qu'il soit parlé d'un oratoire de Saint-Gabriel dans une charte qui serait plutôt du temps de Charlemagne que du temps de Charles le Chauve, et que la connaissance qu'il possède du pays donne à M. H. Révoil la certitude qu'il n'a jamais existé en cet endroit d'autre chapelle que celle aujourd'hui existante, comme si des édifices aussi périssables d'ordinaire que ceux de l'époque carolingienne n'avaient pas pu disparaître sans laisser de traces.

Ce sont des marques de tâcherons analogues à celles de Saint-Gabriel qui, jointes aux tailles en feuilles de fougère, vont presque exclusivement guider maintenant M. H. Révoil pour le classement des édifices. Partout où il en trouve, il voit un édifice du IXe siècle pour le moins, comme si ces marques n'avaient pas été employées pendant tout le moyen âge, ainsi que Didron l'a prouvé avec surabondance dans les *Annales archéologiques* (t. II et III), où nous en retrouvons qui sont identiques à celles

que donne M. H. Révoil, bien qu'elle proviennent des cathédrales de Strasbourg et de Reims. M. Révoil le reconnaît lui-même pour les églises qu'il est bien forcé de classer au XII[e] siècle. Il y a surtout un nom d'ouvrier, celui de VGO, qu'on retrouve dans quatre églises différentes :



cet ouvrier peut fort bien les avoir construites sans que pour cela il soit contemporain de Charlemagne ou de ses successeurs.

M. H. Révoil s'est réfuté lui-même à propos de ces marques, en publiant celles de l'église du Thor (Vaucluse) qui est aussi franchement gothique que pouvaient le permettre les habitudes des constructeurs méridionaux, et qui est datée de 1201 par une charte qui cite *l'Ecclesiam novam sanctæ Mariæ in valle de Thoro*. Les A, les G, les H ou les N (t. I, p. 50) y sont identiques à ceux que l'auteur donne comme carolingiens dans les églises de Notre-Dame des Doms et de Saint-Paul-Trois-Châteaux. (Appendice, p. XIV et XVIII.)

Donc, suivant la théorie de M. H. Révoil, les églises de Saint-Quenin de Vaison (Vaucluse) (t. I, pl. XIX et XX) ; de Notre-Dame des Doms à Avignon (t. I, pl. LII à LVI) ; de Saint-Jean de Moustier à Arles (t. I, pl. XVI et XVII) et la nef de Saint-Trophime; les églises de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme) (t. III, pl. XXX à XXXIV) ; de Saint-Pierre de Redde (Hérault) (t. I, pl. XXI et XXII) et de Cavaillon (Vaucluse) (t. II, pl. XXV à XXX) et enfin la tour de la cathédrale de Viviers (Ardèche) auraient été bâties sous Charlemagne ou sous ses successeurs immédiats.

Nous ne pouvons discuter une à une toutes ces attributions, que nous croyons erronées, mais il nous est facile de relever tantôt une raison, tantôt une autre, données par l'auteur et qui, suivant nous, infirment sa théorie.

Ainsi à Saint-Pierre de Redde, l'arc qui protége la porte latérale est aigu, avec joint à la clef, pratique essentiellement ogivale, et voussoirs de clef sensiblement plus épais que ceux de coussinet (t. I, pl. XXII). Si nous rapprochons cette porte de celle de Saint-Pierre de Maguelone, dans le même département (t. I, pl. XLVI) qui est daté de 1178 sur son linteau franchement roman de style, nous trouvons que le même arc

aigu à longs voussoirs encadre son tympan. De plus cette église est voûtée en berceau engendré par un arc en plein cintre, tandis que le berceau de la prétendue église carolingienne a pour générateur un arc aigu. Enfin un bas-relief qui représente un évêque crossé et mitré, qu'une inscription nous apprend être saint Pierre, et que M. Révoil croit appartenir à la construction primitive de l'église de Saint-Pierre de Redde, appartient évidemment au XIIe siècle, tant par la mitre que porte le saint, coiffure dont nous ne connaissons pas d'exemple antérieur au XIe siècle, que



SAINT PIERRE.

par la forme du T de *Petrus*, qui est tellement onciale que le graveur l'a pris pour un C.

Dans l'église de Cavaillon, M. H. Révoil avise un bas-relief représentant un personnage qui sonne de l'olifant, et sur cette assurance que l'olifant est un instrument essentiellement carolingien, il conclut que l'église est également carolingienne.

Nous ne nions pas que l'admirable épisode de la *Chanson de Roland*, où le héros près de mourir et armé de son seul olifant abat à ses pieds les Sarrasins qui l'assaillent, n'ait rendu cet instrument célèbre. Mais le poëme est du XIe siècle, et son auteur ne se préoccupait guère de cette chose alors inconnue que nous appelons la couleur locale. Enfin nous

pourrions citer un certain nombre de peintures et de bas-reliefs authentiquement du XIIIe siècle, où des anges réveillent les morts pour le dernier jugement en sonnant d'un instrument qui ressemble beaucoup à l'olifant quoiqu'il s'appelât « busine » à cette époque.

Ailleurs, M. H. Révoil, parmi les marques de tâcherons de la tour de cathédrale de Viviers, aperçoit un B qui lui semble reproduire le type des monnaies chartraines. Or ce type est carolingien, dit-il ; donc la marque que nous trouvons sur les pierres de la tour de Viviers est carolingienne. Mais il oublie que ce type n'est point une lettre de l'alphabet, mais une tête tellement altérée qu'elle est devenue méconnaissable. Nous ne nous arrêterons pas à ce qu'aurait d'extraordinaire la construction de cette tour de Viviers antérieurement au Xe siècle, parce qu'on nous répondrait que notre objection n'est pas une raison. Cependant il faut bien comparer ce qu'on a vu et étudié ailleurs avec ce qu'on met sous nos yeux, et tirer de cette comparaison des motifs de certitude pour admettre ou ne pas admettre ce qu'on nous donne comme des faits incontestables.

C'est ce que nous allons faire surtout maintenant.

ALFRED DARCEL.

(La suite prochainement.)



LA

GALERIE DE M. SUERMONDT

I.



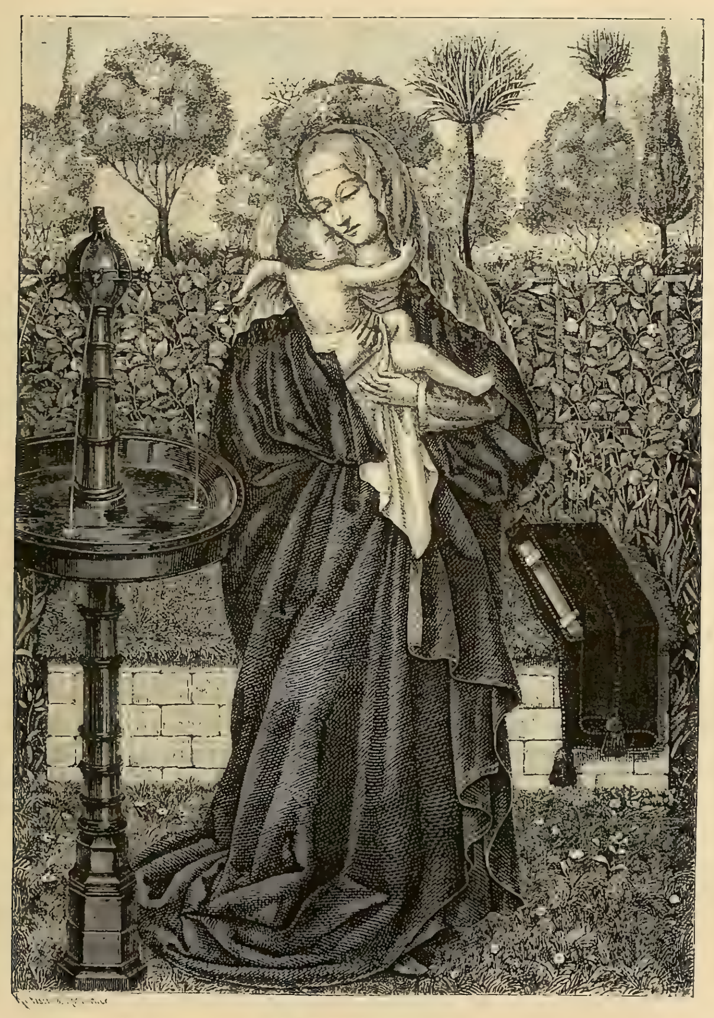
Notre justice se montrerait bien inexacte et nos amitiés bien oublieuses si, au moment d'examiner les trésors de la collection de M. Suermondt, nous n'avions pas dans la pensée le souvenir de celui de nos maîtres qui s'était constitué l'historiographe de cette galerie et qui, le premier, nous l'a révélée. W. Bürger aimait à dire que l'étude des tableaux et des dessins recueillis par M. Suermondt lui avait été aux jours de l'exil une consolation autant qu'un enseignement. Dès 1860, il en publiait la description et l'inventaire dans une brochure qui est heureusement entre toutes les mains; plus tard, la collection s'étant enrichie, Bürger revint sur le sujet qui lui semblait inépuisable et l'on trouvera dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1869 le résumé de ses observations nouvelles. Sa mort a laissé ce travail inachevé. Mais les notes qu'il avait prises n'ont pas toutes été perdues : ce qui en a été retrouvé a été remis à M. Suermondt et lui a permis d'enrichir son catalogue de plus d'une remarque instructive. Quelques autres feuillets, bien peu nombreux, il est vrai, restaient encore inédits. On nous les a gracieusement communiqués.

Nous en ferons profiter le lecteur. Ce sont les dernières pages que notre ami ait écrites.

On sait que la Société néerlandaise de bienfaisance avait organisé à Bruxelles en 1873 une exposition au profit des pauvres. M. Suermondt y avait envoyé un certain nombre des tableaux de sa collection. Il nous souvient que, nous trouvant en Belgique au mois de septembre dernier, nous eûmes l'occasion d'étudier un peu en courant quelques-unes des œuvres de cette galerie fameuse. Un regret nous restait cependant, car nous savions que tout ne nous avait pas été montré. Nous sommes consolé aujourd'hui. La Société néerlandaise, qui fait l'aumône aux indigents et qui, par-dessus le marché, instruit les critiques, a ouvert une seconde exposition. Cette fois, et sauf quelques morceaux qui sont restés à Aix-la-Chapelle, nous pouvons apprécier dans son ensemble le cabinet dont Bürger a déjà raconté les richesses. La galerie occupe, au musée de Bruxelles, trois vastes salles de construction récente qui, dans un avenir prochain, doivent donner asile aux Rubens, aux Crayer, aux Jordaens, à tous les grands tableaux de la collection nationale de la Belgique. Ce local, dont la décoration reste à trouver, n'a pas mauvaise apparence, mais si la galerie de M. Suermondt y prend les allures d'un musée, c'est moins en raison de l'ampleur des salles qui l'abritent, que grâce au caractère et à la valeur des œuvres qui la composent.

Toutes les écoles y sont représentées, quoique dans des proportions fort inégales, et l'on ne sera point surpris d'apprendre que ce sont les maîtres flamands et hollandais qui y parlent le plus haut.

Van Eyck ouvre la série avec un chef-d'œuvre d'une célébrité européenne, l'*Homme à l'œillet* que les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà par ce que M. Galichon et Bürger leur en ont si bien dit et par l'étonnante gravure de F. Gaillard. Ce vivant portrait est une date dans l'histoire de l'art flamand. Il montre qu'avant 1440 la peinture du Nord savait déjà tout exprimer et que c'est souvent aux origines des écoles que se rencontrent les choses les plus éloquentes. Ceux qui considèrent le mouvement inauguré par les Van Eyck comme une période de formation et de tâtonnement changeront de sentiment devant l'*Homme à l'œillet*. Ils reconnaîtront que de pareilles œuvres ne sont pas le bégaiement d'un art qui commence, mais bien le mot définitif, la formule suprême d'un art absolument volontaire, raisonné et parvenu au maximum de sa puissance. On peut blâmer le système, on est forcé d'admirer l'incroyable résultat qu'il a enfanté. Je suppose l'œuvre connue, et j'en parle à mon aise comme si le lecteur avait sous les yeux la gravure de Gaillard. Ce qu'il faut rappeler, c'est que, dans ce portrait où sont dites et presque célébrées les rides du



LA MADONE AUX CITRONNIERS,

Par Van Eyck

front et des joues, les pâleurs des lèvres vieillies, les exagérations des oreilles excessives, les maigreurs des mains osseuses, Van Eyck a connu le grand art des sacrifices. Il n'a pas insisté sur toutes choses avec la même précision. Son émouvant personnage est vêtu d'une houppelande grise garnie d'un étroit collet de zibeline, il est coiffé d'un bonnet de fourrure. Les préoccupations de l'artiste étant données, il semblerait que Van Eyck a dû préciser les accidents de l'étoffe et détailler, brin par brin, les poils du bonnet fourré. Le noble peintre s'en est bien gardé. Il a voulu que le visage conservât toute sa valeur et, sans omettre les accessoires, il les a sacrifiés. La fourrure qui entoure le col et le front est comme noyée dans une vapeur d'un gris-brun de l'effet le plus juste et de la plus savante discrétion. Van Eyck, ce barbare, avait tous les raffinements. Quant à l'accent personnel du portrait, à l'intensité de vie qui s'y révèle, à ce qui perce de l'âme intérieure à travers ce masque transparent, ce sont des choses que les mots ne peuvent pas dire. Lorsqu'on a regardé un quart d'heure l'image de *l'Homme à l'œillet*, il semble qu'on a vécu dans l'intimité de cet ancêtre redoutable qui a l'air d'en savoir très-long sur le xve siècle et qui, s'il le voulait, raconterait bien des tragédies. Il a appris l'autre jour qu'on a brûlé Jeanne Darc et il a trouvé cela tout naturel. Quelle page d'histoire que ce portrait, et quelle prodigieuse peinture! La patience humaine n'ira jamais au delà. Auprès de Van Eyck, Antonello de Messine, qui a toujours passé pour un artiste assez soigneux, n'est qu'un Fragonard abandonné et intempérant.

Les doctes se disputent sur la question de savoir si la *Madone aux citronniers* de la galerie de M. Suermondt est de Hubert ou de Jan Van Eyck. On ne saurait se mesurer avec d'aussi fins connaisseurs; on est toujours un peu troublé devant des gens qui savent tout. J'ai vu les Van Eyck de Madrid, de Londres, de la Belgique et de la France : faute d'un type authentique et incontesté qui puisse faire reconnaître les œuvres de Hubert, je ne distingue pas bien la manière de peindre des deux frères. Il est vraisemblable toutefois que la *Madone* de M. Suermondt est de Jan Van Eyck. La même Vierge existe au musée d'Anvers : elle se détache sur une draperie rouge au lieu de s'enlever, comme dans le tableau de M. Suermondt, sur les chaudes verdures des arbres, et elle est datée de 1439, époque à laquelle Hubert n'était plus de ce monde. En outre, le voyage de Jan Van Eyck en Portugal n'est pas contesté. Il a vu le pays où les citronniers fleurissent, et l'on ne doit pas s'étonner qu'il ait donné pour fond à sa figure un rideau d'arbustes exotiques chargés de leurs fruits dorés. Enfin, le type de la femme qui a servi de modèle à l'artiste doit aussi être remarqué. Comme à l'ordinaire, le front

est vaste et proéminent, mais l'ovale du visage s'allonge et semble appartenir à une jeune fille originaire du Midi. L'œuvre est d'ailleurs très-magistrale, d'un ton puissant et d'une grande allure, malgré ses dimensions restreintes. La *Madone* de Jan Van Eyck est comme une statue du moyen âge qui serait descendue de sa niche pour se promener dans un jardin. Robuste et simple, elle n'a pas ce maniérisme qui marqua la fin du xve siècle et dont Rogier Van der Weyden et Memling lui-même ne sont point exempts.

La *Madone dans une église gothique* n'est pas une œuvre moins précieuse. Van Eyck s'y montre miniaturiste, et il garde le grand sentiment, la force concentrée, une sorte d'énergie dans la grâce. Debout au milieu d'une chapelle d'architecture ogivale, la Vierge tient le petit enfant. Elle est pompeusement parée, et elle a sur le front une de ces hautes couronnes où les pierreries jouent dans l'or découpé en fleurons, véritable monument d'orfévrerie tel qu'en ont pu faire Hans Steclin ou Ravary, le propriétaire de la maison que Van Eyck habitait à Bruges. La chevelure se colore de tons roux, ta tête est délicate et charmante. Mais ce qui doit surprendre dans ce tableau, c'est la lumière. On ne s'imagine pas Van Eyck peintre d'intérieur. Il l'a été pourtant. Le fond de la chapelle ou plutôt le chœur de l'église que la madone emplit de sa gloire est fermé par des fenêtres dont les meneaux sont finement amenuisés. Le jour pénètre doucement par ces baies en ogive et éclaire tout l'édifice d'une pénombre transparente et dorée. C'est merveilleux d'observation et de justesse, et la perspective des lignes fuyantes, la dégradation des plans où le rayon va s'affaiblissant, n'ont jamais mieux été rendues. Van Eyck devine par avance les meilleurs Hollandais et il peint la lumière de façon à faire envie aux plus savants clair-obscuristes.

Gérard David, dont M. J. Weale a reconstitué la personnalité longtemps incertaine, était d'origine néerlandaise, mais il a passé la plus grande partie de sa vie à Bruges, où il fut reçu franc-maître en 1484, où il mourut en 1523. Cette dernière date dit assez que Gérard David n'est plus de l'école naturaliste de Van Eyck et qu'à la sincérité de son travail, il mêle un peu d'idéal. Nous avons probablement un tableau de ce peintre à la galerie Suermondt. C'est une petite Vierge qui tient l'enfant sur un de ses bras et qui lui présente des roses blanches. La peinture est claire, très-délicate, et certainement d'un maître qui a, dans sa douceur, un accent particulier. Le catalogue d'ailleurs ne donne pas l'attribution comme définitive. Il faudra chercher encore. Si la petite madone de M. Suermondt était confrontée avec le Gérard David du musée de Rouen, elle dirait peut-être son secret.

Le catalogue, dont nous ne désapprouvons pas la prudence, se contente d'attribuer à Quentin Matsys un buste de sainte Élisabeth de Portugal. Vue de face, la reine porte une couronne de pierreries; des rayons dorés, disposés en auréole, entourent la tête et se détachent sur un fond vert clair. La robe est rougeâtre, et, comme le manteau, elle est bordée d'hermine. Au bas du tableau, l'inscription en lettres d'or : *Arainha santa Isabel.* Cette figure aux carnations blanchissantes, à l'accent un peu affaibli, n'est pas sans ressembler à la *Tête de Vierge* que possède le musée d'Anvers et qu'on donne aussi à Matsys.

Avant d'arriver aux grands flamands du XVIIe siècle, il faut dire un mot d'un maître intermédiaire qu'on ne rencontre pas souvent dans les musées, Adrien Van Staelbent. Le Louvre ne le connaît point. On sait que Van Dyck a fait le portrait de Staelbent, et l'on doit penser que cet artiste, trop oublié aujourd'hui, a joui en son temps de quelque autorité. Peintre de figures microscopiques et de paysages finement détaillés, il fait penser à Breughel de Velours pour le choix des sujets, au Hollandais Van der Venne pour la fermeté et l'esprit de la manœuvre. Le tableau que nous montre M. Suermondt est une *Kermesse*. Au milieu d'un village que traverse un canal, Staelbent a groupé, dans le désordre d'une fête en plein air, des paysans qui ne sont pas tous de bonne compagnie et qui paraissent s'amuser beaucoup. Un gentilhomme et sa femme, les seigneurs du lieu sans doute, se promènent dignement parmi cette foule dansante. Le tableau, monté de ton, est très-chargé de détails; plus on l'étudie, plus on y fait de découvertes. Nous y avons, entre autres choses, trouvé la signature *A. V. Staelbent* et la date 1619. Le maître venait d'être nommé doyen de la gilde d'Anvers. Il n'a pas fait que des paysanneries : il a osé parfois peindre des dieux et des déesses. Horace Walpole nous a laissé quelques lignes précieuses sur Staelbent, qui a voyagé en Angleterre et qui a même peint une vue de Greenwich, œuvre perdue qu'il serait bien intéressant de rechercher.

Nous n'avons pas assisté en 1804 à la vente de la collection de M. Dutartre, ancien trésorier des Bâtiments. Nous le regrettons, et cependant nous sommes plus qu'à demi consolé en retrouvant chez M. Suermondt le Rubens que nous aurions voulu voir à cette vente fameuse, la *Chute des Réprouvés*. Cette peinture, qui, sous le consulat de David, n'était pas selon le goût du temps, fut payée un prix dérisoire, 4,000 francs. C'est l'étude, amoureusement terminée, du grand tableau que Roger de Piles a célébré dans sa description du cabinet du duc de Richelieu et qu'on admire aujourd'hui au musée de Munich. Richard Van Orley nous en a laissé une estampe plus ou moins fidèle. La composition étant universelle-

ment connue, il n'y a pas à la décrire. Dix pages d'ailleurs y suffiraient à peine. Une remarque nous vient à l'esprit devant le tableau de M. Suermondt, c'est que le fougueux Rubens, le puissant machiniste que l'on sait, eût été, s'il l'eût voulu, le plus délicat des miniaturistes. Dans cette *Chute des Réprouvés* où les figures se comptent par centaines, où les corps s'enchevêtrent et se précipitent en cascades, où des démons, pleins de sagacité, s'emparent de préférence des jeunes pécheresses pour les entraîner dans l'abîme, où le dragon à sept têtes et les monstres de l'Apocalypse attendent au seuil des enfers les victimes qui leur sont promises, il y a, avec l'immense mouvement d'un chaos humain, avec le fourmillement des multitudes affolées, l'ordre équilibré et symétrique de la composition la plus savante. Cette grande page est l'honneur d'une vie d'artiste, elle demeure la gloire d'une école. Et combien elle est curieuse à étudier dans l'œuvre de Rubens ! On se demande comment cet ambassadeur qui faisait de la peinture a pu, au milieu des agitations de son existence occupée, trouver le temps d'achever d'un pinceau aussi soigneux tous ces petits corps rosés, d'une forme si exacte, d'un modelé si assoupli et si vivant. Dans ses peintures de dimension restreinte, Rubens est d'une habileté surprenante. Ne semble-t-il pas que son génie gagne à se modérer, à surveiller son élan ?

On sait qu'après avoir peint, pour Marie de Médicis, la galerie du Luxembourg, le glorieux maître avait eu le dessin de consacrer une série de tableaux à l'histoire de Henri IV. Il mit la main à l'œuvre, il ne l'acheva point. L'inventaire dressé après la mort de Rubens nous parle de ces *Triomphes* du roi et mentionne — je cite le texte anglais — *six great clothes... not full made*[1]. De ces six toiles non terminées, deux, la *Bataille d'Ivry* et l'*Entrée à Paris*, se retrouvent au musée des Offices. Il reste aussi, çà et là, mais en bien petit nombre, quelques esquisses des tableaux que l'artiste avait promis à la reine : en 1860 lord Hertford en a acheté une qui doit être aujourd'hui chez sir Wallace ; une autre esquisse, la *Prise de Paris*, appartient à M. Suermondt. Cette peinture, où l'allégorie se mêle à l'histoire, où de pâles colorations laissent transparaître les tons gris et bistrés de l'ébauche, est pleine de feu et d'esprit. Ici l'inachevé a un charme qui séduira tous les artistes. L'exposition de Bruxelles nous montre une esquisse plus précieuse encore : c'est la première pensée du fameux *Coup de lance* du musée d'Anvers, une des œuvres où le maître a mis le plus de force et de sentiment. Nous avons retrouvé aussi chez M. Suermondt un portrait d'homme par Rubens, celui-là même qu'on a

1. Noel Sainsbury, *Original papers relating to Rubens*, 1859, p. 244.

vu en 1857 à la vente Patureau. Bürger en a parlé de telle sorte qu'il est inutile d'y revenir.

Mais après la *Chute des réprouvés*, celui des Rubens de M. Suermondt qui nous touche le plus au cœur, c'est une brillante esquisse, la *Fortune*. Debout sur un globe qui roule sur les vagues, et tenant à la main une draperie qu'agite la brise, elle court rapide et impétueuse comme le destin, fraîche et rosée comme une fleur. Encadrée entre deux pilastres d'architecture, la vivante figure a des airs de statue. On voudrait la voir coulée en bronze au-dessus d'une fontaine. Elle se détache sur un ciel bleu, et l'on ne saurait imaginer quelle charmante et délicate harmonie Rubens a su créer entre ce fond pâle, les carnations rosées de la déesse et la teinte lilas de la draperie volante.

Les Van Dyck de la galerie de M. Suermondt sont au nombre de sept. A côté d'un *Saint Pierre* qui date du meilleur temps du peintre et qui est d'une exécution superbe, figurent des esquisses telles que la *Sainte Famille dans un paysage*, idée originaire du fameux tableau de Saint-Pétersbourg, le portrait de Thomas de Savoie que P. Pontius a gravé, et enfin une préparation en camaïeu qui est peut-être la première peinture de Van Dyck : c'est un *Saint Laurent* tenant un livre dans la main droite, dans la main gauche le gril et la palme. Ce tableau porte la date et la signature dont nous reproduisons le fac-simile. 1617 !... Van Dyck vient d'avoir dix-huit

An Van Dyck
1617

ans, et il n'est pas encore reçu maître, car il n'entra dans la corporation des peintres d'Anvers que le 11 février 1618. Nous avons donc sous les yeux un caprice d'écolier, le travail d'un débutant. Déjà Van Dyck imite Rubens, mais, ainsi que Bürger l'a bien vu, il fait pressentir un accent personnel, un sentiment particulier de l'élégance dans quelques parties du *Saint Laurent*, notamment dans les mains. Les historiens devront prendre note de ce précieux tableau : c'est le commencement de la biographie de Van Dyck.

Nous croyons avoir fait remarquer jadis que l'école flamande et l'école hollandaise, que l'on tient avec raison à distinguer l'une de l'autre, se sont parfois rencontrées et réunies. Il ne faut jamais, lorsqu'on parle de ces choses, perdre de vue la contemporanéité des rêves et la conjonction des

idéals. Gonzalès Coques fut l'un des artisans de cette réconciliation entre les deux écoles voisines. Toutes ses origines doivent être cherchées du côté de la Flandre; néanmoins dans ses fins portraits de petit format, ce Van Dyck in-12 a souvent dissimulé sa touche et, caressant le modelé, il a travaillé avec la délicatesse et la propreté d'un Hollandais. Une preuve de cet effort naturel et facile se retrouve dans le portrait de Corneille de Bie, qui provient de la collection Schamp d'Averschoot. Le personnage nous est cher. Corneille de Bie adorait la peinture, il a connu tous les artistes de son temps et ce qu'il en a écrit a été utile à plus d'un chercheur. A en croire Gonzalès, Corneille était le plus charmant des pinacographes. Tranquillement assis dans son fauteuil, vêtu d'un pourpoint de soie grise, il porte un col et des manchettes de dentelle et il aurait tout à fait l'air d'un gentilhomme, et des plus fins, s'il n'avait pas derrière lui une bibliothèque toute chargée de sérieux volumes. La tête, le vêtement et les moindres accessoires sont traités avec la plus rare délicatesse, simplement, solidement, mais sans touches vives, dans une manière adoucie et fondue. C'est, comme dit Smith, *an exquisite production*. Gonzalès Coques, qui est d'ailleurs un artiste d'un mérite éclatant et dont l'absence au musée du Louvre est une calamité et une injustice, s'est appliqué de tout son cœur à peindre le portrait de son ami. Il semble même l'avoir un peu flatté, à moins toutefois que l'étude constante des choses de l'art n'ait par une vertu secrète le don d'affiner les traits de ceux qui se livrent à ces contemplations salutaires. A ce point de vue, la charmante image de Corneille de Bie serait tout à fait encourageante pour les critiques.

David Teniers est représenté chez M. Suermondt par deux œuvres considérables. La première est justement célèbre : c'est l'*Arrivée du mauvais riche dans l'enfer*. Le pauvre homme y est fort mal accueilli. Des diables de toutes sortes, des sorcières édentées, des chiens à trois têtes, des animaux drôlatiques font au personnage une réception désagréable. Aussitôt pris, aussitôt jugé ! On le malmène, on déchire sa belle robe de velours, on l'assourdit d'effroyables clameurs : le bonnet de fourrure dont il était si fier manque évidemment de prestige aux yeux de ces démoniaques. Teniers a peint ce tableau avec son pinceau d'argent. L'exécution s'y montre prodigieusement habile; il est malaisé d'avoir plus d'esprit, et la finesse de cette gamme grise que des tons brillants viennent égayer par endroits est un charme pour le regard. Seulement cette manière de comprendre l'enfer troublera quelque peu les naïfs. David Teniers, qui possédait un petit château près de Vilvorde et dont la peinture était chèrement payée, ne paraît pas avoir pris suffisamment au sérieux

les diableries qui avaient épouvanté le moyen âge. Ses démons sont des farceurs modérés; ils ont loué chez le costumier voisin des accoutrements plus bizarres que sataniques et, leur comédie jouée, ils retourneront tranquillement à leurs fonctions ou à leur négoce. Cette conception de l'enfer marque la fin des temps convaincus : elle tient de l'esprit fort ou, comme on disait au XVII[e] siècle, du libertin.

La *Kermesse flamande* est une peinture plus sincère. Teniers, qui n'avait pas vu de diables, avait vu des paysans et il les comprenait à merveille. La scène se passe au village, devant la porte hospitalière d'une auberge, l'auberge du Croissant. On danse, on boit, on fume avec enthousiasme dans de petites pipes du temps de Louis XIII. Vingt-cinq figures environ : au fond, la campagne et des chaumières. Sur l'enseigne bleue de l'auberge, nous avons découvert une date imperceptible : — 1640. Teniers avait trente ans. Il faut croire que l'année a été bonne et que les Teniers de cette récolte se conservaient bien. La *Kermesse flamande* est aussi fraîche, aussi intacte que si elle avait été peinte hier. La savante simplicité du faire est pour quelque chose dans ce résultat. L'artiste était un maître ouvrier. Il peignait sur des préparations légères qui n'étaient guère qu'un frottis, et il finissait tranquillement, à coup sûr, mettant la touche fine au bon endroit, avec une dextérité impeccable. La peinture de Teniers est celle d'un homme heureux, qui aurait beaucoup d'esprit.

On sait la rareté des Craesbeck. Il faut croire que ce boulanger, dont la vie fut d'ailleurs assez courte, ne se fit peintre que sur le tard. M. Suermondt a trouvé de ce maître un petit tableau d'un sentiment tout à fait voisin de la méthode de Brauwer. Le sujet n'est pas très-émouvant et l'idéal n'y tient aucune place. Il s'agit d'un paysan qui, dans les effusions de l'ivresse, serre tendrement une cruche contre sa poitrine. Charmante note de couleur dans les gris dorés et chauds. Le fin monogramme C. B., qu'on ne rencontre pas souvent, ajoute du prix à cette peinture peu héroïque, mais excellente.

Je passe, ne pouvant tout dire, devant le paysage de Jacques d'Arthois; le portrait d'homme de P. Meert et la *Scène de pillage* de Pierre Snayers; mais il faut s'arrêter un instant devant les trois grands animaliers de l'école flamande qui, tous, quoiqu'à des degrés bien divers, subirent les entraînantes influences de Rubens. Nous n'avons ici de Snyders aucune pièce vraiment capitale. M. Suermondt a de ce brave maître des *Fruits* et une bonne étude d'après des chiens qui, ne posant pas pour l'ensemble, se sont contentés de se faire peindre en buste. Le *Poulailler* de Van Utrecht est un morceau important, d'une coloration vigoureuse et d'un

bel aspect décoratif. C'est une sorte de basse-cour, où l'on voit un coq, des poules et des poussins guettés par un chat. Ce tableau date de 1643. Il serait curieux de le rapprocher de l'œuvre d'un Hollandais, d'un Hondecoeter par exemple. On verrait nettement la différence entre les deux écoles. Ce qui manque à la peinture de Van Utrecht, c'est un peu de sincérité : il faut dire qu'il eut douze enfants et que l'entretien de cette armée l'obligea parfois à peindre avec quelque hâte.

Un maître sérieux et robuste, c'est Jan Fyt. Il est très-beau au Louvre, à Anvers, à Madrid, partout. M. Suermondt, qui paraît goûter ce peintre excellent, a quatre tableaux de lui. Le plus compliqué, provenant de la collection du comte de Stolberg, est daté de 1649. Dans un beau paysage qui laisse voir un coin de ciel, l'artiste a groupé deux lévriers gris, un chevreuil suspendu à un arbre, un lièvre et des oiseaux. La coloration est superbe, et sous la richesse des tons, la forme est toujours bien écrite. Dans ses autres tableaux, qui sont de proportions moins vastes, Fyt a peint, ici une nature morte avec des plats et des vases de métal, là un chat qui se dirige sournoisement vers un groupe d'oiseaux. Nous donnons la signature du quatrième tableau de Fyt, qui, sur un fond de

Joannes · Fyt

paysage, représente du gibier, une tête de chien, et par derrière une cage d'oiseleur. Cette signature n'est pas tout à fait nouvelle pour les Parisiens : l'un des beaux Fyt du Louvre leur en a déjà montré une pareille.

La collection de M. Suermondt est particulièrement riche en maîtres hollandais. Presque tous sont là, les uns avec des œuvres décisives qui seraient l'honneur d'un musée, les autres, avec des morceaux moins importants, notes précieuses néanmoins pour la biographie que la plupart d'entre eux attendent encore. Il faudrait, respectueux de l'histoire, les classer dans un ordre méthodique : il est un de ces maîtres pourtant qui a conquis le droit de ne pas attendre : nous commencerons par Rembrandt.

Si l'on veut se rendre compte de la marche progressive qu'a suivie ce génie mystérieux, le *Saint Jérôme* doit venir d'abord. — Ce n'est pas là le premier tableau de Rembrandt, mais c'est une peinture qui appartient encore à la période de début et de trouble naïf. Quelle surprise pour nous et quel charme que de saisir, aux heures de débrouillement, l'écolier qui devine ce qu'il ne sait pas!

On se rappelle la vente Pommersfelden. On a vu là un Rembrandt de la première manière, un Rembrandt de 1627, *Saint Paul dans la prison*. L'œuvre était intéressante, mais faible, et la future audace du maître, le parti-pris de sa coloration et de sa lumière, l'accent vainqueur de sa touche, s'ébauchaient à peine dans cet essai d'un commençant. Le *Saint Jérôme*, de la galerie Suermondt, marque déjà un progrès. M. Vosmaer, qu'il faut toujours citer lorsqu'il s'agit de Rembrandt, pense que ce tableau est de 1629 ou de 1630. Pour nous, nous aimerions mieux la première date que la seconde. Il faut dire d'ailleurs que les conjectures ne sauraient s'égarer beaucoup, puisque, dès 1631, le *Saint Jérôme* est gravé par J.-G. Van Vliet. Le solitaire, vu de dos et vêtu d'une robe brune, est agenouillé devant une sorte de monticule de terre jaunâtre dont la surface se creuse légèrement et dont la base est comme étayée par quelques assises de briques. Vous devinez l'effet cherché par l'artiste : une vigoureuse note d'un brun foncé se détachant sur un fond d'ocre et presque doré. Le saint est gros, vulgaire, absolument vrai. C'est un bon compagnon de Leyde, un voisin du moulin paternel. Sa robe relevée laisse voir ses pieds : l'un est nu, l'autre est chaussé d'une sandale, et il semble que Rembrandt, qui, dès la première heure, a eu la pensée, a voulu exprimer par ce détail familier l'indifférence que l'austère personnage doit professer pour la régularité du costume et pour tout ce qui s'y rattache. Devant le pieux solitaire est un livre ouvert ; près de lui un sablier, une gourde, un chapelet, un bâton, un rustique chapeau grisâtre, Rembrandt ne sachant pas encore que saint Jérôme est dans la légende un cardinal anticipé, et qu'il a droit aux honneurs du chapeau rouge. Au premier plan, le lit du saint, une natte de paille gauchement étendue et que, plus habile, le peintre aurait laissé deviner sans la mettre ainsi en évidence. A droite, un animal de la plus grande singularité. Rembrandt, en cette période naïve, n'avait jamais vu de lion. Il a fait poser le chat de la maison paternelle, un gros chat blanc endormi, et, dans son désir de lui donner du caractère, il en a fait une bête étrange que les naturalistes n'ont point prévue et qui n'a pas de nom dans les livres. Eh bien, ce tableau naïf et qui devrait faire sourire est prodigieusement instructif, presque émouvant, pour ceux du moins qui ont voué à Rembrandt le



REMBRANDT PINXT — LEOP FLAMENG SC

REPOS EN EGYPTE



REMBRANDT PINX. — LÉOP. FLAMENG SC.

LE RABBIN

(Galerie Suermondt)

Gazette des Beaux-Arts — Imp A Salmon Paris

culte qui lui est dû. Comment ne pas s'intéresser au dessin, plus ou moins barbare, d'un enfant, quand cet enfant est un génie et qu'il est d'ailleurs adoré ? Au milieu de maladresses touchantes, on reconnaît déjà dans le *Saint Jérôme* ce qu'on pouvait à peine deviner dans le *Saint Paul* de 1627, c'est-à-dire le goût de ces colorations brunes, dorées, transparentes, qui seront bientôt pour Rembrandt la note dominante de sa peinture ; on salue chez l'artiste qui va grandir une manière nouvelle de faire jouer les clairs avec les ombres et de mettre dans l'obscur la pénétrante poésie de la lumière [1].

M. Suermondt a acheté en 1868 un *Repos en Égypte*, tableau quelque peu énigmatique que Bürger n'a point connu, et sur lequel il nous plairait fort qu'il eût donné son avis. Mais à défaut du sentiment de Bürger, nous avons celui d'un autre bon juge, M. Vosmaer, qui a parlé de cette curieuse peinture avec sa compétence habituelle. M. Vosmaer rappelle d'abord qu'il existe au musée de Dresde un tableau pareil et qu'on y lit l'indiscutable signature de Ferdinand Bol. Il ajoute que le *Repos en Égypte* acquis par M. Suermondt est celui-là même qui, sous le nom de Rembrandt, passa en vente publique à Amsterdam en 1735 et qu'on tenait alors pour « un tableau d'une beauté extraordinaire ». Enfin il décrit ainsi cette composition : « Le fond, composé de hauts rochers, gris bleu, avec une ville et un grand pont supportant une chapelle, paraît fait de fantaisie. Les figures ressortent contre le feuillage d'un grand arbre. Marie, assise, tient l'enfant emmaillotté et couché sur une peau. Elle porte une robe rouge découpée et laissant voir la chemisette ; sa tête est couverte d'un voile verdâtre. Un couteau et un petit sac pendent à sa ceinture... A côté d'elle, Joseph, en habit violacé, s'appuie sur une hauteur du terrain. La tête rappelle le *Saint Jérôme* gravé en 1635. La gourde, le bâton, le panier, sont exécutés avec un grand fini... La tête de Joseph et sa main sont largement et grassement peintes dans des tons chauds. Marie est la Saskia de l'eau-forte de 1635 ou 1636 [2]. » La Vierge est en effet le portrait de la jeune femme du peintre, et le tableau, d'une exécution à la fois attentive et résolue, est tout à fait remarquable. Toutefois il s'écarte un peu de la manière ou même des manières que nous connaissons à Rembrandt ; aussi croyons-nous devoir laisser au savant M. Vosmaer la responsabilité de son appréciation sur la *Fuite en Égypte*.

1. Le *Saint Jérôme* est vraisemblablement le tableau qui était chez Rembrandt en 1656. (Voir l'inventaire de la saisie pratiquée chez l'artiste à la requête de ses créanciers ; Charles Blanc, *l'Œuvre complet de Rembrandt*, 1859, I, p. 41.)

2. C. Vosmaer, *Rembrandt Harmensz Van Rijn*, 1869, p. 446.

Flameng en a fait d'ailleurs une très-fidèle eau-forte et nous la publierons bientôt.

Nous sommes beaucoup plus à l'aise devant l'admirable paysage où Rembrandt a raconté l'aventure de Ruth et de Booz. Ce tableau porte, avec la signature du maître, la date 1641. Au pied d'un grand arbre placé à gauche au premier plan, Ruth, tenant une gerbe, est agenouillée devant Booz; un autre personnage est derrière eux; mais les figures ne sont qu'épisodiques; le véritable sujet du tableau, c'est la plaine qui se déroule superbe, ensoleillée, infinie, et qui remplit tout le cadre. Des indications légères, un pont sur lequel passe une charrette, un cours d'eau, quelques figurines, viennent çà et là rompre la poétique monotonie de cette perspective où se combinent le ton de miel des blés mûrs et la chaude harmonie des terrains roux ou châtains foncés, et qui semble avivée par des paillons d'or comme une tenture de cuir de Cordoue. Un grand ciel d'Orient étend ses chaleurs limpides sur ce vaste paysage où l'on croit entendre chanter les cigales. Le détail est ici noyé dans l'ensemble avec une liberté admirable; tout se devine et rien ne parle trop haut; les plans se modèlent, les lointains se succèdent selon la hiérarchie d'une perspective savante, les moindres accidents sont sacrifiés à l'effet général dans ce tableau que la bordure ne délimite pas et qui va s'agrandissant comme l'espace. Rembrandt a eu rarement autant de puissance et de magie.

Et quand le maître avait ainsi célébré la campagne immense, il revenait à la figure humaine, et il se trouvait de plus en plus habile à la reproduire dans sa réalité éclairée d'un rayon de mystère. Le *Rabbin* est bien connu à Paris : on a pu le voir, en 1857, à la vente Théodore Patureau. C'est un portrait de vieillard, dont la tête avait du caractère et que Rembrandt a trouvé le moyen d'accentuer encore. Peinture de 1645, trois ans après la *Ronde de nuit*. Le visage et les mains sont d'un ton monté, mélange de couleurs ambrées et rougeoyantes. Une toque de velours noir sur le front, une chaîne d'or sur la poitrine, le personnage, vêtu d'une pelisse garnie de fourrure, est assis dans un fauteuil, et il pense. « Dans les yeux, a dit Bürger, il y a comme un tison qui jette du feu, dans la bouche un sarcasme tempéré par une certaine bonhomie. Il est impossible, ajoute-t-il, d'écrire plus fermement le caractère physionomique. Ce qu'on admire surtout dans cette peinture, outre l'expression, c'est l'ampleur et la puissance de la pratique. » Elle est admirable, en effet, par la certitude et la sérénité victorieuse. Quant à la richesse du ton, elle est incomparable dans sa chaleur dorée.

Nous n'avons trouvé ni signature ni date au bas du beau paysage,



RUTH ET BOOZ D'APRÈS REMBRANDT.

la *Vue d'un pays plat*. C'est un Rembrandt mélancolique, une libre interprétation de la campagne hollandaise. Des terrains aux accidents variés mais tranquilles occupent les premiers plans. Plus loin, une ville ou un village avec les clochers de ses églises, une rivière, et puis l'horizon immense, et les pâleurs d'un ciel presque sans nuage. Ce tableau, tout plein d'une sérénité silencieuse et un peu voilée, nous a rappelé les grands paysages de Rembrandt que nous avons vus à Manchester en 1857 et qui sont restés dans notre souvenir comme une révélation nouvelle du talent du maître. Ce que le noble artiste avait au fond de l'âme, il l'a dit dans tous les langages; il a exprimé sa pensée avec le pinceau du peintre comme avec l'outil du graveur; mais c'est surtout dans le paysage qu'il a fait voir ses mélancolies. J'en voudrais trouver une preuve au Louvre, et j'ai l'amer regret de l'y chercher vainement. Hâtons, s'il se peut, l'heure où notre musée apprendra à ceux qui l'ignorent que Rembrandt est un paysagiste sans égal. Il n'a besoin, pour nous émouvoir, ni des forêts, ni des montagnes, ni des figures humaines. Son génie est fait d'observation, de silence et de rêve. Dans ses campagnes inhabitées, Rembrandt a la vision de l'infini. Que lui faut-il pour nous donner un paysage sublime? Une plaine, un ciel et de la tristesse.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)



UN

DICTIONNAIRE DE L'ÉCOLE ANGLAISE



Il est certains travaux d'une utilité si évidente, d'un mérite si éminent que la critique ne saurait trop les mettre en lumière et leur prodiguer de légitimes éloges. L'ouvrage dont nous avons à nous occuper[1] est de ceux qui ont droit à une place privilégiée dans la bibliothèque de tout amateur sérieux ; il n'est guère possible de combler plus brillamment une lacune que déplorait quiconque étudie l'École anglaise. L'auteur, M. Samuel Redgrave, s'était préparé à ce « pénible labeur », comme s'exprime justement l'épigraphe de son livre, en publiant en collaboration avec M. Richard Redgrave, membre de la *Royal Academy*, Conservateur des tableaux de la reine et Inspecteur Général des Beaux-Arts : *A Century of Painters of the English School, with Critical Notices of their Works, and some Account of the Progress of Art in England*[2]. Les longues recherches auxquelles il avait dû se livrer lui avaient démontré combien on était peu ou mal renseigné sur les artistes anglais ; de là à concevoir le plan de son dictionnaire, il n'y avait qu'un pas. Une

1. A *Dictionary of Artists of the English School: Painters, Sculptors, Architects, Engravers and Ornamentists, with Notices of their Lives and Works*, by Samuel Redgrave. Un volume in-8 de 473 pages. London : Longmans, Green, and C°, 39, Paternoster Row, 1874.

2. Chez Smith, Elder, and C°, 15, Waterloo Place, Londres.

fois son projet bien mûri, M. Samuel Redgrave travailla sans relâche à le transporter dans le domaine des faits de la façon la plus complète possible. Il s'exprime à cet égard dans sa préface avec autant de modestie que de savoir; il a le bon goût de ne prétendre qu'au titre de compilateur, laissant aux lecteurs de ses intéressantes notices la très-agréable surprise de constater que le compilateur est doublé d'un critique très-fin, très-impartial, qui parle toujours l'austère langage de la vérité et ne se laisse éblouir par aucune réputation si éclatante qu'elle soit. C'est ainsi qu'il n'hésite pas à reconnaître que « le coloris de Sir Edwin Landseer est souvent lourd et, dans ses derniers ouvrages, gris et plombé ».

M. Redgrave expose lui-même la méthode qu'il a suivie et qui lui a permis de réunir dans son dictionnaire « dix fois plus de notices » qu'on n'en trouve dans aucun autre ouvrage. Il est vrai qu'en donnant la liste la plus complète que l'on connaisse des artistes anglais depuis Henri VII, l'auteur ne s'est pas borné à la biographie de ses seuls compatriotes : « De nombreux artistes étrangers qui arrivèrent en Angleterre fort jeunes y apprirent leur art, l'y pratiquèrent et y moururent, ne pouvaient être omis; de même pour quelques autres dont les titres ne sont pas tout à fait aussi manifestes : chaque fois que des artistes étrangers ont tenu un emploi public ou ont été occupés dans notre pays, leur nom a été compris dans ce livre, quoiqu'en prenant ce parti on n'ait point eu la pensée d'englober ces artistes dans l'École anglaise. »

L'idée est excellente et du plus grand intérêt pour l'histoire de l'art; seulement comme le ***Dictionnaire des Artistes de l'École anglaise : Peintres, Sculpteurs, Graveurs, Architectes et Ornemanistes*** est inévitablement destiné à une très-prochaine seconde édition, voici les modifications que nous paraît réclamer le plan adopté par M. Samuel Redgrave : il serait plus pratique d'établir deux divisions : la première consacrée aux nationaux, la seconde aux étrangers, et de subdiviser chaque partie en cinq sections consacrées aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes, aux graveurs et aux ornemanistes. D'un côté cela faciliterait singulièrement les recherches et de l'autre on se rendrait bien mieux compte de l'étendue des influences étrangères; enfin une dernière considération devrait décider l'éminent critique à procéder comme nous l'y engageons; peu de gens lisent une préface si courte qu'elle soit, surtout ceux qui se bornent à feuilleter un dictionnaire pour y chercher un renseignement; n'est-ce pas s'exposer à un blâme inévitable et en apparence très-fondé? On ne saurait se défendre d'une impression assez étrange, si l'on n'est averti du plan adopté, en lisant le nom de Holbein entre ceux de Hogg et de Holdernesse, et en voyant Van Dyck, — *Sir*

Anthony Vandyck, — les deux Van de Velde et une foule d'autres étrangers dominer à la lettre V les maîtres anglais par la triple supériorité du génie, du talent et du nombre.

M. Redgrave, qui demande comme un service « de lui signaler ses omissions ou ses erreurs », doit réparer un oubli important en accordant une place d'honneur parmi les étrangers qui ont le plus contribué dans ces derniers temps au progrès du goût en Angleterre, à l'éminent sculpteur et orfévre français, Antoine Vechte. MM. Hunt et Roskell, les fameux orfévres de la reine, n'ont-ils point pendant dix ans accaparé les plus merveilleuses créations du moderne Cellini ?

Pour en finir avec la très-courte part de la critique, nous nous permettrons d'appeler l'attention de l'auteur sur son appréciation du talent du Van der Neer anglais; il nous paraît traiter John Bernay Crome comme on jugea son père Old Crome, et cependant le jeune Crome se montre fréquemment le digne émule du vieux, que l'on prise aujourd'hui si haut; tous deux ont droit à l'admiration de la postérité qui, pour l'un et pour l'autre, a été bien lente à se montrer juste.

Le *Dictionary of Artists of the English School* abonde en notices très-vivantes; ce n'est pas un mince mérite d'avoir su éviter la sécheresse, en quelque sorte inhérente aux livres de ce genre. Nous avons lu avec un extrême intérêt les rapides et très-complètes biographies de Sir William Allan, qui fut président de la *Royal Scotch Academy*, — de Bonington, un maître exquis que cependant ses compatriotes, — il faut, bien entendu, en excepter Sir Richard Wallace, — tiennent encore en moins grand honneur que ne le font les amateurs du continent, — de Charles Brooking, le mariniste mort à trente-six ans, et dont on ne connaît qu'un seul tableau sur le continent, celui qui fait partie du cabinet de M. John W. Wilson, — de Sir Augustus Calcott, un des bons paysagistes de l'École, — de l'illustre John Constable, dont la France la première salua le génie, tandis que l'Angleterre le dédaignait et qu'il était réduit à entasser ses tableaux dans sa modeste demeure et à « annoncer qu'ils y étaient à voir gratis chaque jour », — de Richard Cosway, l'éminent miniaturiste, et le plus vaniteux de tous les excentriques, — du paysagiste Thomas Creswick, aquafortiste très-distingué, — d'Old Crome, cet Hobbema de Norwich, qui ainsi que son fils, John Bernay, et son beau-frère et son neveu, Robert et Henry Ladbrooke, méritent à tous égards encore « un peu plus d'écriture », — de Sir Charles Eastlake, le regretté directeur de la *National Gallery* et le peu regrettable peintre d'histoire, — de William Etty, dont les nobles aspirations ne furent jamais égalées par les résultats auxquels il atteignit, — de William Ferguson, un Anglais

qui est un Flamand, tant il s'est incarné dans Johannes Fyt, — de la dynastie des Fielding, dont l'aquarelliste Anthony Van Dyke (*sic*) Copley Fielding est le plus brillant représentant, — de Gainsborough, illustre entre tous les maîtres anglais pour les passionnés de peinture; — Reynolds est un talent éminent, cela est hors conteste, mais que ses perpétuelles préoccupations et ses recherches sans fin le placent loin de la liberté géniale de son grand rival, l'un des plus merveilleux séducteurs qui aient jamais tenu un pinceau!

Voici Gilpin, qui a fait faire tant de progrès à l'aquarelle, Sir John Watson Gordon, le portraitiste dont on se rappelle le succès à l'Exposition universelle de Paris en 1855; Hogarth, dont la renommée universelle affirmait l'École anglaise longtemps avant qu'on eût cessé de discuter son existence; Hoppner, séduisant interprète des plus séduisantes beautés des Trois-Royaumes; Sir Thomas Lawrence, son glorieux rival; Julius-Cœsar Ibbetson, le Joseph Vernet et l'Hubert Robert de la Grande-Bretagne; Sir Edwin Landseer, le mort illustre le plus récent, — 1er octobre 1873, — de cette longue galerie biographique; Sir Peter Lely, ce pâle clair de lune qui succéda à Van Dyck dans la faveur royale; George Morland, ce colossal viveur, qui, artiste des pieds à la tête, resta et fut constamment artiste malgré la plus impossible des existences. Un vrai peintre! C'est une bonne fortune pour la *Gazette* d'avoir trouvé en M. Waltner un si excellent interprète de l'un de ses tableaux : *les deux Cochers*. Grâce à M. Redgrave, nous apprenons que Morland avait de qui tenir, et comme passion pour la peinture et comme amant du désordre; son grand-père, George Henry, qui peignait, lui aussi, le genre, recevait en 1760 un secours pécuniaire de la Société des Artistes; son père, Henry Robert, portraitiste de mérite, fut tour à tour dessinateur, graveur, restaurateur et marchand de tableaux, pour aboutir à se ruiner; sa mère, Maria Morland, exposa à la *Royal Academy* en 1785; quant à lui, qui exécuta pour rien, ou autant vaut, des centaines de tableaux, la postérité s'est chargée de le venger brillamment des usuriers auxquels il livrait ses toiles. Quel contraste que cette vie échevelée avec celle de Richard Wilson, paysagiste d'infiniment de talent, dont la longue et honorable vie de travail ne connut que privations de toute nature, misère profonde et constantes déceptions!

La *Gazette* a obtenu de M. Albert Picard, de Bruxelles, la gracieuse autorisation de faire graver à l'eau-forte par M. Chauvel, qui l'a admirablement rendu, le Wilson qui fait partie de son cabinet : *Conway Castle*.

Northcote, Opie, Raeburn, Ramsay, Romney, Stanfield, Turner, West, Wilkie et, bien entendu, Reynolds, le célèbre fondateur de la *Royal*



Richard Wilson, R.A. pinx. Théophile Chauvel, sc.

CONWAY CASTLE.

Gazette des Beaux Arts. F^{çois} Liénard, Imp. Paris.



George Morland, pinx. Ch Waltner, sc.

LES DEUX COCHERS.

Academy ne sont pas moins bien étudiés. Nous ne signalons que les plus importantes notices des peintres; celles consacrées aux sculpteurs, aux graveurs, etc., ne sont ni moins remarquables, ni moins instructives. On peut les lire et les relire, on n'y trouvera pas une négligence, et, en dehors de la question d'utilité, on y reviendra toujours avec plaisir. Tout au plus reprocherez-vous à l'auteur de n'avoir pas dit que Lely s'appelait de son vrai nom Van der Faes; mais on chercherait vainement chez lui une énormité du genre de celle qui se lit à la page 381 de la seconde édition du *Dictionnaire historique des Peintres* de Siret : « *Van Goyen visita la France*, et un de ses maîtres fut Isaac Van de Velde. Tout ce que les environs de sa ville natale et de La Haye lui offrait de sites pittoresques ou champêtres, il le reproduisait sur la toile; *on ne pense pas que ce peintre remarquable sortît jamais de son pays.* »

Il faut désirer qu'on traduise au plus tôt en français le dictionnaire de M. Redgrave; le traducteur devrait ajouter une table chronologique comme l'a fait excellemment M. Siret, en adoptant toutefois les divisions que nous avons demandées; quant aux titres nobiliaires accordés à bon nombre d'artistes, espérons qu'on les comprendra mieux que le bibliophile Jacob, dont le dernier et tout récent roman, dédié à M. Léopold Double : *Le Dieu Pepetius*, débute par ces lignes pleines d'autorité : « Sir Olivier Crawfurt, gentilhomme anglais (c'est ainsi qu'on doit traduire en français la qualification abrégée Esq., dont il faisait suivre son nom), était arrivé à Rome depuis quinze jours. » Cette entrée en matière, si éminemment instructive au point de vue des rapports internationaux, n'a que le léger malheur d'être un digne pendant au célèbre « homard, ce cardinal des mers. » Sir Olivier Crawfurt ne peut ajouter à son nom que *Knight*, — chevalier — ou *Bar*^{t}, — baronnet, — suivant que la reine l'a créé chevalier ou baronnet, ce qui seul lui permet de faire précéder son nom du titre *Sir*, qui doit toujours être suivi du prénom. Quant à être *Esquire*, tout le monde l'est ou le peut être en Angleterre, c'est pure courtoisie; cela se donne au premier venu sans qu'on appartienne le moins du monde à l'aristocratie; il suffit d'être *gentleman*, ce qui n'est en aucune façon l'équivalent de gentilhomme. On naît gentilhomme; on devient *gentleman*; question d'éducation, de savoir-vivre, de distinction, de noblesse de sentiments. Il suffit d'avoir passé deux fois le détroit pour savoir tout cela par cœur.

JOHN DUBOULOZ.

DE LA

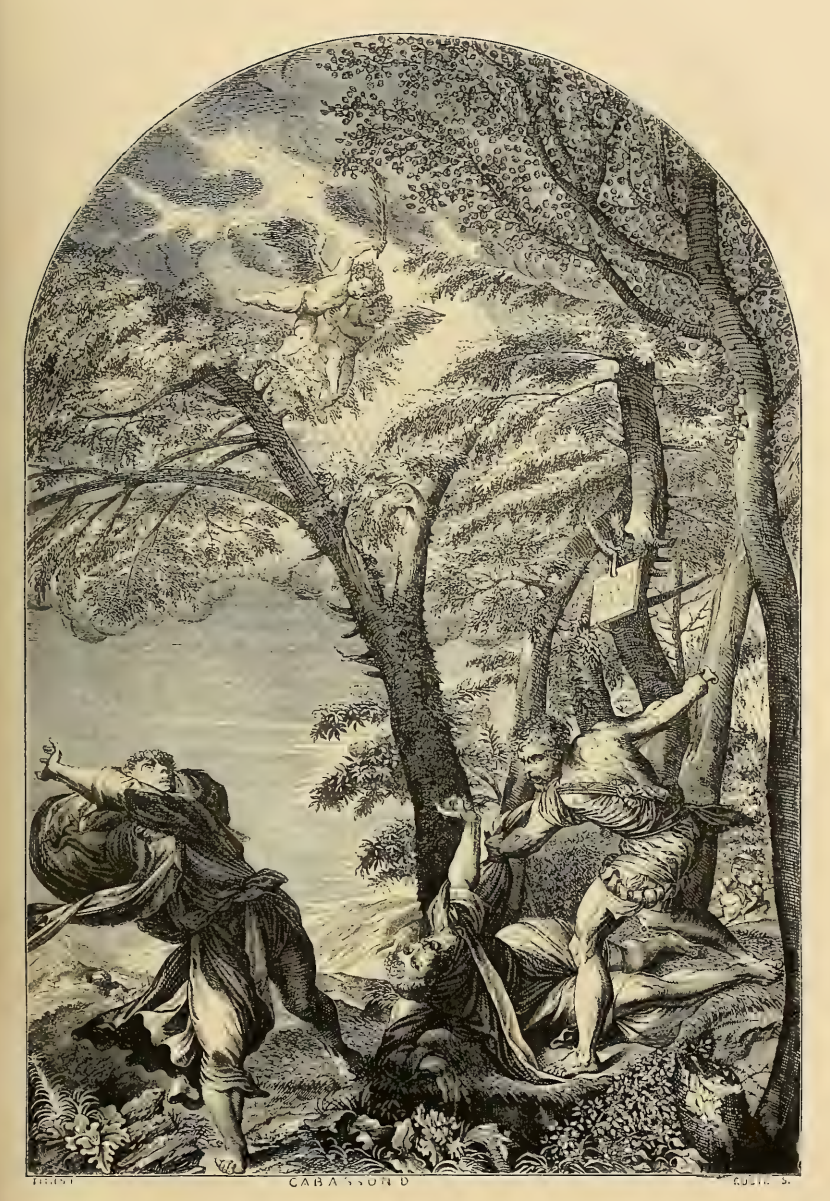
DESTRUCTION DES ŒUVRES D'ART



L'INCENDIE du *Pantechnicon* de Londres vient de détruire un grand nombre d'objets d'art. On peut se consoler de voir disparaître, fût-ce par centaines, des voitures et des pianos, car les matériaux pour les reconstruire, pas plus que les ouvriers, ne manquent point au monde. On peut dire comme le grand vizir de Sélim II, après la stérile victoire de Lépante : « Les chrétiens nous ont détruit des vaisseaux; c'est comme s'ils nous avaient coupé la barbe, qui repousse toute seule; » et l'on aurait ajouté comme lui, si les tableaux, les statues et les gravures eussent été sauvés: « Mais nous avons gardé l'île de Chypre. » Hélas! non; tout a péri, l'île avec les vaisseaux, et rien ne pourra nous rendre les œuvres d'art que les flammes viennent de dévorer.

On est heureusement rassuré sur le sort de la riche galerie du bienfaisant sir Richard Wallace; elle est en sûreté dans le musée de Bethnal Green. Mais il y avait là d'autres collections entières, des collections rivales de nos musées publics : par exemple, celle de M. Wynn-Ellis, riche marchand de soieries de la Cité, qui, sur ce terrain de la curiosité, luttait de luxe et de goût avec les plus opulents des chefs de l'aristocratie nobiliaire. Ainsi, il possédait un Hobbema de premier ordre, qui l'emportait peut-être sur ceux du marquis de Westminster, et pouvait rivaliser même avec celui, presque sans pair, acquis récemment par le comte de Dudley, Dieu sait à quel prix! Mais M. Wynn Ellis affectionnait surtout Albert Cuyp, ce grand Hollandais longtemps méconnu, même dans sa patrie, qui s'est laissé enlever les plus belles œuvres de son illustre enfant, cet Albert Cuyp que les Anglais ont réhabilité les premiers, aux débuts du siècle, en l'appelant le *Claude hollandais*, et dont ils ont accaparé les ouvrages comme ceux du vrai Claude, notre Lorrain. M. Wynn Ellis achetait tous les Cuyp qui paraissaient aux ventes de Londres, et j'en sais quelque chose pour lui avoir vainement disputé aux enchères des toiles d'un prix abordable à la bourse d'un simple écrivain. Certes, s'il est vrai, par malheur, que la collection de M. Wynn Ellis ait péri tout entière, on peut affirmer qu'un quart peut-être des plus belles œuvres de Cuyp a disparu du monde.

Ce déplorable sinistre réveille d'autres regrets et nous remet d'autres pertes en mémoire. Quand l'Opéra de Paris brûlait, il y a peu de mois, ce ne sont pas seulement des



MEURTRE DE SAINT PIERRE DE VÉRONE, D'APRÈS LE TITIEN.

murailles, des loges, des décors qui s'abîmaient dans la fournaise, c'étaient encore les précieux objets d'art que renfermait le grand foyer. Qui nous rendra l'excellent buste de Gluck, par Caffieri ? C'était assurément la meilleure image de l'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste ;* à peine reste-t-il, pour nous conserver ses traits, les très-rares peintures de Duplessis.

Il n'y a pas plus de six à sept ans, en 1867, que nous apprenions l'incendie partiel de l'église Saint-Jean-et-Saint-Paul à Venise (communément San Zanipolo). Là périssait, avec une magnifique *Vierge glorieuse* de Giovanni Bellini et quelques autres tableaux de moindre importance, l'un des grands chefs-d'œuvre de Titien, qu'on avait eu le tort de ne point porter, avec son *Assomption de la Vierge,* à l'Académie des Beaux-Arts. C'est le *Meurtre de saint Pierre de Vérone,* duquel Vasari avait fait cet éloge que « jamais, dans toute sa longue vie, Titien n'a produit un morceau plus achevé et mieux entendu ». Il aurait pu ajouter que c'était probablement la première exécution parfaite du paysage historique, où, par l'abaissement de la ligne horizontale, la profondeur des plans et la justesse de la perspective, le peintre produisait enfin une vue vraie de la nature. Il aurait pu dire encore que la mystérieuse horreur de ce paysage, l'effroi du compagnon qui s'enfuit, la sainte résignation du martyr, qui, tombé sous le couteau de l'assassin, voit s'ouvrir les cieux où l'attend la palme immortelle, l'arrangement naturel et bien entendu de la scène, son effet puissant et pathétique, relevé par cette incomparable vigueur de coloris que le nom de Titien porte avec soi, tout concourait à faire de ce tableau une œuvre supérieure et capitale. Nul genre d'honneurs ne lui avait manqué : d'abord le sénat de Venise ayant appris que les moines dominicains, à qui appartenait l'église San Zanipolo, se disposaient à le vendre, défendit, par décret spécial et sous peine de mort, que ce tableau sortît du territoire de la république ; puis Dominiquin en fit une répétition qui, malgré ses beautés éminentes, n'a pas atteint la hauteur de l'original ; enfin il est venu à Paris, après la conquête de Venise, et c'est là qu'une opération hardie et heureuse lui avait rendu, comme au *Spasimo* de Raphaël, une nouvelle vie et tout l'éclat de la jeunesse, en le faisant passer d'un bois vermoulu sur une toile neuve et plus durable.

Il semble, au reste, que le fléau du feu s'est attaché de préférence aux ouvrages de Titien. En 1608, un incendie détruisit le Pardo, cette résidence des rois d'Espagne que Philippe II habitait avant la construction de son Escorial, et où revint Philippe III, qui préférait ce château de plaisance à l'austère et royale Thébaïde. Ce fut là que périrent deux des principaux ouvrages de Titien, l'allégorie nommée la *Religion* et la grande *Cène,* à laquelle il avait travaillé sept années, et qu'il proclamait la meilleure de ses œuvres, même après avoir fait cette *Assomption* que Venise révère pieusement comme la plus sainte relique de son peintre. Cette vaste *Cène* était l'unique rivale de la fresque (*il Cenacolo*) laissée par Léonard de Vinci au couvent de Santa Maria delle Grazie de Milan, ce grand chef-d'œuvre qu'on voit périr aussi, mais d'une mort lente, triste victime de l'incurie et de la brutalité des moines. Croirait-on qu'en 1652, pour agrandir la porte et arriver plus vite au réfectoire, ils coupèrent jusqu'au-dessus des jambes la figure du Christ et celles des deux apôtres les plus voisins ? C'est pourtant de cette fresque que Prud'hon écrivait : « Elle est le premier tableau du monde et le chef-d'œuvre de la peinture. » Aujourd'hui, déjà presque invisible, dégradée et tombant en poussière, elle va s'effaçant de plus en plus dans l'ombre, comme le jour se perd dans la nuit.

Par une désastreuse coalition, l'eau s'est jointe au feu pour l'anéantissement des

œuvres d'art. Combien en a-t-il péri dans les inondations et les naufrages! On se rappelle l'histoire du *Portement de croix* de Raphaël, connu sous le nom de *Spasimo*, qui, du monastère de Sainte-Marie-du-Spasme, à Palerme, est passé au musée de Madrid. Voici ce que raconte Vasari : « ... Ce tableau manqua de périr. On dit qu'étant embarqué pour être transporté à Palerme, une tempête horrible heurta le navire contre un écueil, et le brisa. Les hommes et les cargaisons furent perdus, excepté ce tableau seulement, qui, emballé comme il l'était, fut jeté par la mer dans le golfe de Gênes. Là il fut pêché et tiré au rivage. On s'aperçut bientôt que c'était un ouvrage divin, et on le mit sous garde. Il s'était conservé intact, sans tache et sans défaut, car la force des vents et des vagues avait respecté la beauté d'un tel chef-d'œuvre. La renommée divulgua l'événement, et les moines s'empressèrent de le recouvrer par l'interposition du pape... On le voit à Palerme, où sa renommée est plus grande que celle du mont de Vulcain. »

Mais toutes les peintures n'ont pas eu cette protection miraculeuse. Il suffirait de citer la perte d'une collection entière, achetée en Hollande pour la grande Catherine, et qu'un naufrage engloutit dans la mer du Nord. C'était en 1771. Parmi ces tableaux de choix se trouvait une des œuvres capitales de Paul Potter — elles sont rares, puisque leur auteur est mort à vingt-neuf ans — dont j'ignore le titre, mais qui passait pour une digne rivale de la célèbre *Vache qui pisse* (pardon pour ce nom consacré), l'une des gloires de la riche galerie de l'Ermitage.

Chose étrange! ce ne sont pas seulement les flammes, les flots, les mutilations, les destructions brutales qui font périr les œuvres d'art; ce sont aussi des destructions volontaires. Voyez, par exemple, ce stupide Louis d'Orléans, fils du régent et grand-père de Philippe-Égalité. Ne s'avise-t-il pas, dans un accès de mysticisme que j'appellerai folie furieuse, de couper avec son couteau la tête de l'*Io* de Corrége, et de lacérer en menus morceaux la *Léda* du même maître? Diderot avait bien raison de l'appeler « cet imbécile, barbare, Goth, Vandale duc d'Orléans ». Ce fut le gardien de la célèbre galerie du Palais-Royal, Noël Coypel, qui ramassa ces lambeaux, les réunit sur de nouvelles toiles, remplaçant à sa manière les têtes jetées au feu, et qui les vendit au grand Frédéric. Ainsi la Prusse hérita de cette sottise bigote, comme elle avait hérité, en recueillant les protestants chassés de France par la révocation de l'édit de Nantes, d'une autre bien plus grande sottise bigote du funeste despote qu'on nomme le grand roi. Ces tableaux mutilés revinrent, en 1806, après Iéna, de Sans-Souci à Paris, où Denon en essaya une restauration meilleure en effaçant les retouches de Coypel et en faisant peindre une nouvelle tête à l'*Io* par le Corrége français, Prud'hon. La première revanche, celle de 1814, rendit à Berlin les tableaux aimés de Frédéric II.

Comme exemple de destruction volontaire, on pourrait citer encore le Colisée de Rome. Ce ne furent ni Alaric, ni Genséric, ni Odoacre, ni les Hérules sous Théodoric, ni les Visigoths sous Justinien, qui réduisirent à l'état de ruine ce grand amphithéâtre de Vespasien. Ce furent, le peut-on croire? les Romains eux-mêmes, les Romains modernes, et à la grande époque de la Renaissance. De cet immense édifice ils tirèrent, comme d'une carrière de vils moellons, les pierres qu'exigeaient les constructions nouvelles ordonnées par les papes. On n'a pas oublié l'inscription satirique de Pasquin : *Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini* (c'était la famille d'Urbain VIII). Il convient d'avouer que Michel-Ange lui-même imita les premiers déprédateurs, et qu'il ne se gêna nullement pour puiser dans les murs du Colisée les matériaux qu'il lui fallait pour élever le dôme de Saint-Pierre. Mais on dirait que Michel-Ange fut puni par où

il avait peché. Il n'est peut-être aucun grand artiste duquel on ait à déplorer plus de pertes irrémédiables. Comptons celles de ses œuvres qui ont disparu du monde sans laisser d'autre trace que leur nom : d'abord, dès 1492, un *Hercule colossal,* envoyé au roi de France Charles VIII; — en 1495, un *Cupidon endormi,* envoyé au duc de Mantoue; — en 1501, un *David* en bronze, acquis par un certain Florimond Robertet, de Blois; — en 1507, la statue en bronze du pape Jules II, brisée par les Bolonais révoltés; — puis un tableau de *Léda,* vendu à François Ier par le garçon d'atelier de Michel-Ange, et brûlé, cent ans après, par ordre d'un confesseur de la reine; — puis cet exemplaire de Dante en marge duquel il avait tracé la plupart des figures et des épisodes de la *Divina Commedia;* — puis enfin le célèbre carton de la *Guerre des*



LES FLORENTINS SURPRIS PAR LES PISANS

D'après un carton de Michel-Ange.

Pisans, qu'à l'âge de vingt-neuf ans il avait dessiné au concours contre Léonard de Vinci. On sait qu'il représentait un épisode de la lutte entre Pise et Florence, et que cette merveille de l'art du dessin était devenue la commune école de tous les artistes de l'Italie; on sait aussi qu'à la faveur des troubles qui agitèrent Florence, lors de la chute du gonfalonier républicain Soderini et du rappel des Médicis, en 1512, le statuaire Baccio Bandinelli, rival arrogant, envieux et lâche, s'introduisit dans l'édifice où l'on gardait ce chef-d'œuvre, et le mit en pièces. La gravure qui nous l'a conservé en partie fut faite d'après une copie réduite dessinée avant ce crime insensé contre l'art.

Mais à côté de toutes ces pertes relativement modernes, et même bien au-dessus d'elles par les justes regrets qu'elles doivent inspirer, se placent les pertes subies parmi les œuvres du temps passé que nous appelons les antiques. C'est sur ces œuvres de l'incomparable génie des Grecs que se sont acharnées les guerres et les conquêtes de peuple à peuple, et aussi les querelles encore plus implacables de religion à religion.

Lorsque les Romains pénétrèrent en vainqueurs dans la Grèce, ils n'avaient aucun goût pour les arts, aucune connaissance; ils commencèrent, en vrais barbares, par briser les statues et éventrer les tableaux. Enfin Metellus et Mummius, arrêtant la fureur stupide des soldats, envoyèrent pêle-mêle à Rome ce qu'ils trouvèrent dans les temples de la Grèce, mais sans se faire une exacte idée de la valeur de ces dépouilles opimes. Ce Lucius Mummius, qui déposa dans le temple de Cérès le célèbre tableau d'Aristide appelé le *Beau Bacchus*, était d'une telle ignorance qu'après la prise de Corinthe, il menaça ceux qui portaient à Rome les tableaux et les statues pris dans cette ville de les forcer, s'ils les perdaient en route, à en fournir de neufs (... *si eas perdidissent, novas eos reddituros. Velleius Paterculus*).

Un peu plus tard, Néron rapporta du voyage qu'il fit dans la Grèce, non en empereur, mais en histrion, une telle profusion d'œuvres de la peinture et de la statuaire, que l'on compta jusqu'à cinq cents statues *en bronze* enlevées du seul temple de Delphes. Combien de ces inappréciables dépouilles périrent immédiatement, sous Néron même, dans le grand incendie de Rome, en l'an 64? Et Rome fut à son tour dépouillée par Constantin lorsqu'il porta sur le Bosphore, à Byzance, le siége de l'empire devenu chrétien.

C'est alors, quand la religion du Christ eut vaincu le paganisme au pont Milvius, que commença la plus effroyable destruction des œuvres d'art qu'avait produites le culte d'Homère et de Virgile. Les premiers chrétiens n'avaient montré pour les beaux-arts, au lieu du goût éclairé, du goût enthousiaste des polythéistes, qu'une ignorance profonde et une profonde antipathie. Lorsqu'aux débuts du règne de Néron (vers l'an 50 de J.-C.), l'apôtre saint Paul était venu visiter Athènes, cette ville possédait encore presque tous ses chefs-d'œuvre des temps passés, et l'Acropole était toujours un musée sans pareil. « Tant de merveilles touchèrent peu l'apôtre, dit M. Ernest Renan; il vit les seules choses parfaites qui aient jamais existé, qui existeront jamais... et sa foi ne fut pas ébranlée; il ne tressaillit pas. Les préjugés du juif iconoclaste, insensible aux beautés plastiques, l'aveuglèrent; il prit ces incomparables images pour des idoles... Ah! belles et chastes images, vrais dieux et vraies déesses, tremblez; voici celui qui lèvera contre vous le marteau. Le mot fatal est prononcé : vous êtes des idoles; l'erreur de ce laid petit juif sera votre arrêt de mort. »

C'était bien un arrêt de mort, en effet, qu'avait prononcé par sa bouche une haine stupide et lamentable contre ces précieux produits des siècles passés, que le Goth Théodoric appelait *labor mundi*. Après la réaction essayée par Julien, qu'on nomme l'Apostat, les chrétiens se mirent à détruire, en aveugles furieux, tous les vestiges de l'antiquité païenne, tous les objets d'art. « Ardents à anéantir tout ce qui pouvait rappeler le paganisme, les chrétiens, dit Vasari lui-même, détruisirent les statues merveilleuses, les sculptures, les peintures, jusqu'aux images des grands hommes qui décoraient les édifices publics. » Ces ravages s'étendirent sur tout le monde romain. « L'an 381, dit M. Mariette, régnait l'empereur Théodose. C'est lui qui promulgua le fameux édit par lequel la religion chrétienne était déclarée désormais la religion de l'Égypte; c'est lui qui ordonna la fermeture de tous les temples et la destruction de tous les dieux que la piété des Égyptiens y vénérait encore... Quarante mille statues, dit-on, périrent dans ce désastre; les temples furent profanés, mutilés, détruits, et de toute cette brillante civilisation il ne resta rien que des ruines. »

Certaines grandes villes, Rome, Athènes, Constantinople, purent seules conserver quelques débris de l'antiquité. Partout ailleurs, on jetait tous les ouvrages païens sous

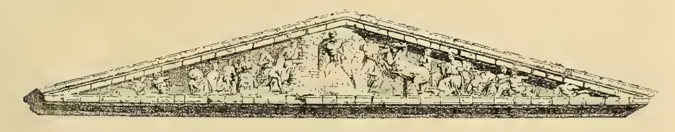
le marteau, sous les roues des chars, dans des fournaises ardentes; et telle était la fureur populaire que, pour conduire des statues antiques dans l'une ou l'autre capitale, il fallait les garrotter comme des criminels, et publier qu'on allait les exposer à la risée des fidèles sur les places des exécutions. Les premiers empereurs chrétiens furent contraints, par la violence de l'opinion, qu'attisaient les écrits des Pères et les sermons des évêques, de rendre plusieurs édits pour la destruction des idoles, et cette destruction fut alors si générale et si complète, que, lorsque Honorius renouvela, pour la quatrième fois, l'ordre de les briser, il ajouta : « si toutefois il en reste encore » (*si qua etiam nunc in templis fanisque consistunt*).

Lorsque l'hérésie des iconoclastes monta sur le trône avec Léon l'Isaurien, en 717, et pendant plus d'un siècle qu'elle régna en souveraine, il se fit une nouvelle destruction systématique des œuvres d'Athènes et de Rome. Les iconoclastes détruisaient les images, comme faisaient en même temps les sectateurs de Mahomet, lequel n'avait fait que rappeler dans le Koran les prescriptions formelles de la Bible : « Tu ne feras ni sculpture, ni images des choses qui sont dans le ciel, ou sur la terre, ou sous les eaux... Si tu m'élèves un autel de pierres, tu ne le feras point avec des pierres taillées... (*Exode*, chap. XX.) Tu élèveras un autel au Seigneur ton Dieu... avec des roches informes et non polies. » (*Deutéronome*, chap. XXVII.) Cependant les iconoclastes n'ayant proscrit que les figures religieuses, et non les figures historiques, on put arracher à leur fureur quelques œuvres de l'ancienne Grèce recueillies à Constantinople. Nous savons que cette capitale du Bas-Empire possédait encore le *Jupiter* d'Olympie et la *Junon* de Samos, œuvres célèbres de Phidias, lorsque les croisés, sous Baudoin de Flandres, s'en rendirent maîtres en 1204. Ce furent donc les croisés, ces barbares de l'Occident, qui achevèrent la destruction commencée sous les premiers empereurs chrétiens. Puis elle continua, à Rome même, durant les émeutes populaires et les attaques de l'étranger. Par exemple, lors du soulèvement et de la chute du tribun Rienzi (entre 1347 et 1348); par exemple encore, lors du sac de Rome, sous Clément VII, par le connétable de Bourbon. Les troupes du pape, enfermées et attaquées dans le château Saint-Ange, jetèrent sur les assaillants toutes les statues de marbre et de bronze que contenait la riche citadelle de la papauté.

Mais c'est surtout l'histoire du Parthénon qui est à la fois instructive et lamentable. Lorsque le marquis de Nointel, en 1674, fut envoyé par Louis XIV comme ambassadeur à Constantinople, il visita d'abord Athènes, et trouva le Parthénon, sinon intact, du moins entier, n'ayant perdu aucune de ses colonnes, aucune de ses statues. Il semblait que le temple merveilleux élevé par Ictinus et Callicrates, orné par Phidias et ses disciples, eût commandé le respect au temps et aux hommes, et bravé tout à la fois les années et les mutilations. Il avait vu la conquête des Romains sous Mummius et Sylla; les ravages des chrétiens; celles des iconoclastes; l'autre conquête des croisés sous Baudoin; celle de Roger de Flor et des aventuriers aragonais, qui prirent, en 1342, l'Attique sur l'empire grec; celle des Vénitiens sur les Aragonais, en 1370; enfin celle des Turcs de Mahomet II sur les Vénitiens, en 1456, deux ans après la prise de Constantinople. Et le Parthénon subsistait toujours; il possédait presque tous ses marbres, les frontons, la frise, les métopes. La seule partie qui manquât dans le fronton de l'Est était celle qu'enlevèrent les prêtres chrétiens lorsque le Parthénon fut converti par eux en église, et qu'ils voulurent, en pratiquant un large trou dans ce fronton, donner une fenêtre au temple de la Vierge, fille de Jupiter, nouvellement dédié à la Vierge, mère de Jésus. C'était une autre suite de la malédiction prononcée par saint Paul. Toutefois

le peintre Carrey, élève de Lebrun, qui accompagnait le marquis de Nointel dans son voyage en Orient, put dessiner toutes les parties du temple de Minerve, et ses dessins, que nous possédons, qui furent gravés à Paris, sont là pour attester ce qu'étaient encore à cette époque les œuvres, aujourd'hui si incomplètes et si mutilées, de Phidias et d'Alcamène.

Mais peu après, en 1687, les Vénitiens, commandés par Morosini, reprirent la Grèce au sultan. Ayant appris que les Turcs cachaient leurs provisions de guerre dans le temple de la Vierge athénienne, le général vénitien y fit jeter des bombes, et, dans la



FRONTON OCCIDENTAL DU PARTHÉNON TEL QU'IL ÉTAIT EN 1674.

nuit fatale du 26 septembre, une terrible explosion fit sauter la *cella* et coupa en deux le Parthénon. Puis, lorsqu'un peu plus tard, Morosini fut obligé d'abandonner sa conquête éphémère, il voulut en emporter à Venise les plus riches trophées. Mais l'enlèvement des statues principales de l'un et l'autre frontons se fit avec tant de hâte et de maladresse, qu'elles furent précipitées et brisées en morceaux. (Voir Léon de Laborde, *Athènes aux* XVe, XVIe *et* XVIIe *siècles.)*

Ainsi périt misérablement, sous les coups d'un peuple civilisé, ce qu'avaient épargné jusque-là les Turcs de Sélim et de Mahomet, les Vénitiens, les Aragonais, les Croisés ignorants, les Byzantins iconoclastes, les Chrétiens fanatiques et les Romains barbares.

On sait que lord Elgin, pendant son ambassade à Constantinople, de 1799 à 1807,



FRONTON ORIENTAL DU PARTHÉNON TEL QU'IL ÉTAIT EN 1674.

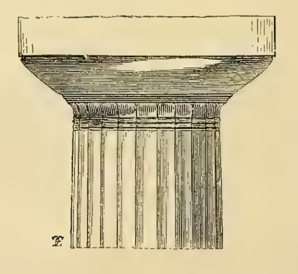
mettant à profit la faiblesse du sultan Sélim III, dont il dirigeait la politique et les actions, pilla sans façon, mais non sans excuse, les temples de la Grèce, et prit au Parthénon ce qui lui restait de décorations sculpturales. Attaqué par quelques vers du *Child-Harold*, lord Elgin céda à l'Angleterre le produit de ses heureuses rapines, et c'est alors que les *marbres du Parthénon* furent déposés dans celle des salles du *British Museum* qui porte le nom de leur ravisseur.

Une explication va faire comprendre toute la grandeur des pertes qu'il faut à jamais déplorer.

Au milieu de l'Acropolis (ville haute) ou forteresse d'Athènes, se trouvait le temple primitif de la déesse protectrice dont cette ville avait pris le nom (*Athênê*), et qui, dédié à Minerve vierge (*parthénos*), fut nommé Parthénon. Les Perses de Xerxès, iconoclastes comme les Juifs, le détruisirent de fond en comble, lorsque, avant la bataille navale de Salamine, Thémistocle fit retirer les Athéniens sur leurs vaisseaux. Après les glorieuses victoires de la *guerre médique*, lorsque Athènes, rendue à la démocratie, occupait le premier rang parmi les villes et les États de la Grèce délivrée, Périclès fit reconstruire le Parthénon (vers 440 avant J.-C.). L'on garda l'emplacement et les proportions de l'ancien temple, lequel, parce qu'il avait cent pieds grecs de façade, était nommé *Hécatonpédôn*. Je ne sais quel est le rapport exact entre l'ancienne mesure athénienne et la moderne mesure anglaise ; mais il se rencontre que la façade du vieil *Hécatonpédôn*, ou du moins le tympan de ses frontons, ayant justement cent pieds anglais, il pourrait encore porter ce nom antérieur au temps de Périclès. Eh bien, pour borner mon exemple au fronton de l'est (*La Naissance de Minerve*), il reste seulement, de toutes les figures qui le composaient, cinq fragments de l'angle gauche, sur un espace de trente-trois pieds, et quatre fragments de l'angle droit, sur un espace de vingt-sept pieds. Tout ce qui remplissait l'espace de quarante pieds au milieu, c'est-à-dire la scène principale, *Jupiter entouré des grands dieux*, est entièrement brisé, détruit, anéanti.

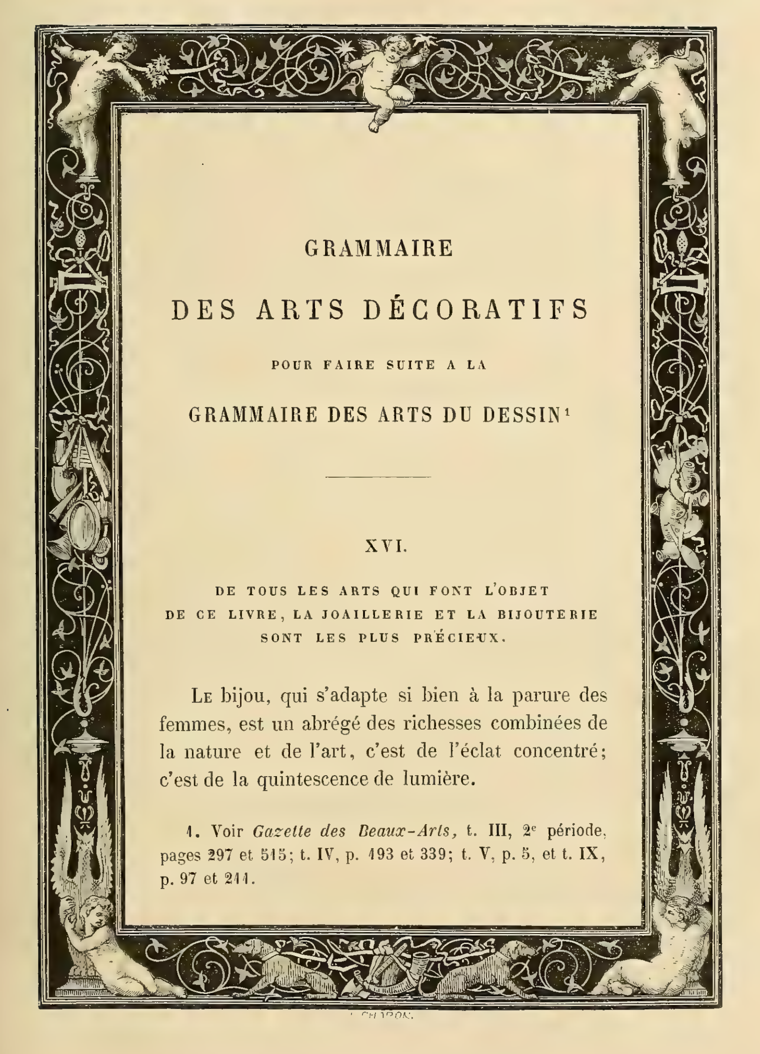
C'est donc à la fin de ce XVIIe siècle, si savant et si poli, en plein règne de Louis XIV, quatorze ans après la mort de Molière et sept ans avant que Voltaire naquît, que s'est accompli cet acte de suprême barbarie, la destruction des figures centrales de l'un et de l'autre frontons du Parthénon. Que l'art pleure éternellement, comme la Rachel de l'Écriture ! Comme elle, il a perdu ses plus nobles créations, ses plus chers enfants ; comme elle, il ne peut plus être consolé. *Et noluit consolari.*

LOUIS VIARDOT.



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [303]



GRAMMAIRE
DES ARTS DÉCORATIFS

POUR FAIRE SUITE A LA

GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN[1]

XVI.

DE TOUS LES ARTS QUI FONT L'OBJET DE CE LIVRE, LA JOAILLERIE ET LA BIJOUTERIE SONT LES PLUS PRÉCIEUX.

Le bijou, qui s'adapte si bien à la parure des femmes, est un abrégé des richesses combinées de la nature et de l'art, c'est de l'éclat concentré; c'est de la quintescence de lumière.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. III, 2e période, pages 297 et 515; t. IV, p. 193 et 339; t. V, p. 5, et t. IX, p. 97 et 211.

Chose surprenante et en vérité merveilleuse! Dans les entrailles de la terre, dans le lit des torrents desséchés, au sein des ténèbres du règne minéral, sont cachées des étoiles aussi brillantes que celles du firmament. Les fraîches clartés de l'aurore, les rayons incandescents du soleil, les magnificences du couchant, les couleurs de l'iris, tout cela est renfermé dans un morceau de charbon pur ou au centre d'une pierre. Tout cela résulte de la propriété mystérieuse, on peut dire effrayante, que possèdent les molécules de certains corps, d'obéir aux lois de l'attraction, ainsi que font les astres dans les cieux, et de se réunir, comme si elles étaient poussées par un secret instinct du beau, pour composer des formes prismatiques, d'une régularité qui étonne, d'une symétrie souvent parfaite.

Tous les spectacles lumineux et colorés que le monde nous offre dans l'immensité de l'espace, la nature nous les a ménagés en petit, à l'échelle de l'homme, dans les pierres précieuses. Le rubis contient le rouge éclatant des nuages du soir. Le saphir, qui varie du bleu foncé au bleu pâle, est une concentration de l'azur. L'émeraude condense en elle le vert des prairies et celui qu'agitent les ondes de l'Océan à certaines heures. La topaze reproduit en miniature l'opulence de l'or que fait resplendir le soleil couchant. L'opale présente comme une réduction de l'arc-en-ciel adouci dans un bain de lait. L'aigue-marine qui se colore d'un bleu perse a la teinte vitreuse des vagues de la mer. Le violet de l'améthyste est celui que présente le ciel quand il est glacé de pourpre, et le ton de l'hyacinthe est celui de l'aurore quand elle passe du safran à l'orangé.

Ainsi, de même que l'homme est un résumé des créations antérieures, un abrégé du monde, de même le diamant et les pierres précieuses sont des foyers de lumière et des essences de couleur qui semblent créés tout exprès pour orner en petit le corps humain de toutes les splendeurs qui décorent en grand l'univers.

Mais la nature ne produit qu'à l'état brut le diamant et les pierres précieuses. C'est à l'homme qu'il est réservé de les polir ; c'est à l'art qu'il appartient d'y ajouter, en les taillant, une nouvelle cristallisation. Pour en former la parure des femmes, il faut que l'homme se fasse diamantaire, lapidaire, joaillier, bijoutier; il faut qu'il choisisse les pierres, qu'il les taille de manière à y faire pénétrer partout les rayons lumineux qu'elles réfracteront, qu'il les associe aux métaux précieux, qu'il les sertisse légèrement et solidement, qu'il en soutienne les couleurs ou qu'il en augmente l'éclat par la monture, qu'il mette enfin de l'élégance dans les contours et les reliefs de son dessin, car le bijou, gravé,

ciselé, monté, tout brillant de ses gemmes taillées, polies et serties, comment achèverait-il la grâce d'une femme s'il n'était pas lui-même gracieux?

La première des gemmes est le diamant; mais il n'est pas toujours pur. Il est souvent défectueux et impropre à la taille. Tantôt il est taché de ces paillettes neigeuses qu'on appelle *givres*; tantôt il est piqué de points formés par des matières hétérogènes, ou bien il est *noué*, c'est-à-dire qu'il offre une cristallisation confuse, assez semblable aux nœuds du bois. Le diamant est alors employé à faire de l'*égrisée*; on nomme ainsi la poussière fine que l'on obtient en frottant deux diamants l'un contre l'autre ou en pilant et en broyant des parcelles de ce cristal dans un mortier d'acier. Cette poussière est la seule substance avec laquelle le diamant puisse être ébauché, taillé et poli.

La taille du diamant était connue en Europe dès le commencement du XVe siècle, mais avant Louis de Berquen qui, en 1475, la soumit aux lois de l'optique, la taille se pratiquait d'une façon arbitraire et imparfaite; l'on ne savait pas donner toute leur intensité aux jeux de la lumière. Il paraît même qu'au temps de Charles VII, les diamants étaient encore portés quelquefois dans leur état naturel, tels qu'on les avait extraits de la terre, puisque le fameux collier d'Agnès Sorel, celui qu'elle appelait son carcan, était composé, dit-on, de diamants bruts. Aujourd'hui la taille est arrivée à sa perfection.

On commence par égriser le diamant en le frottant contre un autre, pour le dépouiller de la croûte terreuse qui l'offusque. Ensuite, s'il a une mauvaise forme, on le débite par le sciage ou par le clivage. La première opération se fait avec un archet sur lequel est tendu un fil de métal continuellement enduit d'égrisée, la seconde consiste à fendre le diamant, au moyen d'un couteau d'acier, par un coup très-sec frappé dans le sens des lames de la pierre, car le diamant, malgré son extrême dureté, peut se casser facilement parce qu'il est formé, comme les autres cristaux, de lames qui sont venues successivement et régulièrement s'appliquer sur les faces d'un noyau primitif. Cela fait, on pétrit avec de l'égrisée et de l'huile une pâte que l'on étend sur une meule d'acier horizontale, et le diamant, étant pressé sur la surface de la meule, est usé et facetté par une rotation très-rapide. Ainsi s'opèrent la taille et le polissage.

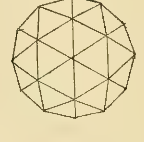
Autrefois on se contentait souvent de dresser en table les deux faces principales et l'on abattait les côtés en biseau; mais on ne donnait cette forme qu'à des éclats d'une qualité inférieure.

Les seules tailles usitées maintenant sont la taille en *brillant* et la

taille en *rose*. Celle-ci donne au diamant la figure d'une pyramide à base plate et large, et à facettes triangulaires, au nombre de vingt-quatre, pour les roses, dites de Hollande, et de dix-huit pour les roses demi-Hollande. La rose est quelquefois montée à jour; d'autres fois, la base en est cachée dans la monture. La taille en brillant consiste à dresser à la partie supérieure une table octogone — dont le diamètre est égal au tiers de l'axe, — qu'on entoure de huit pans inclinés formant la *couronne*, et à la

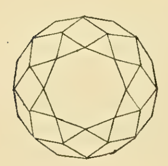


ROSE VUE DE PROFIL.

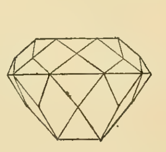


ROSE VUE DE FACE.

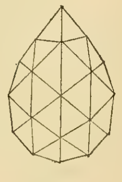
partie inférieure une table octogone d'un plus petit diamètre, qui est la *culasse*, et qu'on entoure aussi de huit pans inclinés symétriquement en sens inverse, formant le *pavillon*. L'arête qui sépare le dessus du dessous se nomme *feuilletis*. C'est par là que la pierre est saisie pour être montée. Chacun de ces huit pans recevant à son tour quatre facettes, les



BRILLANT VU DE FACE.



BRILLANT VU DE PROFIL.



BRILLOLETTE.

unes en triangle, les autres en losange, le brillant est dit alors *recoupé*, et il n'a pas moins de soixante-quatre facettes, sans compter la table et la culasse. Et comme la lumière, réfractée en tous sens par tant de facettes, y multiplie ses éclairs, le brillant doit toujours être monté à jour. Mais comment ne pas admirer la précision dans la finesse du travail, quand le lapidaire la pousse à un tel point qu'il donne trente-deux facettes à une parcelle de diamant, fût-elle moins grosse que le quart d'une tête d'épingle, et vingt-quatre ou au moins dix-huit, s'il la taille en rose!

La taille en brillant se pratique sur les pierres naturellement sphé-

riques; lorsque le diamant brut a la forme d'une poire, on y coupe des facettes dans tous les sens et l'on en fait une *brillolette.* Quant aux pendeloques qui ont la forme d'une demi-poire, elles ont une culasse et une table et sont surchargées de facettes du côté de la culasse. Les pendeloques bien appareillées sont très-recherchées et payées plus cher que les brillants.

Combien d'art et de science, et que d'attentions, que de soins ne faut-il pas pour faire briller d'un éclat onctueux à l'œil ou étinceler par moments les feux de ce soleil qui s'est enfermé et comme recueilli dans un petit polyèdre de charbon pur !

Mais il est une pierre qui a plus de prix encore que le diamant : c'est le rubis oriental quand il est d'un volume considérable et d'un rouge cramoisi, limpide et velouté. La mine de ces gemmes étant perdue depuis plus d'un siècle, on ne trouve maintenant de rubis que dans les écrins. Les plus beaux venaient de Ceylan, de l'Inde et de la Chine. Toutefois, quelle que soit la valeur vénale des pierres précieuses, valeur qui tient à leur rareté, nous devons ici prendre garde au rôle qu'elles joueront dans la parure, et en considérer, au point de vue du beau, la couleur, l'éclat, le caractère esthétique et la convenance momentanée.

Si l'on veut classer les gemmes et les matières précieuses employées dans la bijouterie, non pas suivant le prix que les joailliers en demandent, mais selon leur beauté, il faut mettre au premier rang le diamant, le rubis, le saphir, l'émeraude, la topaze, l'opale, la perle, la turquoise occidentale, dite de vieille roche, au second rang, le grenat de Syrie, l'améthyste, l'aigue-marine, le corail; au troisième rang, le péridot, la tourmaline, le lapis-lazuli, le girasol, l'ambre et les variétés de l'agate, telles que la calcédoine laiteuse, la cornaline rouge de sang, la chrysoprase au ton vert de poireau, et les onyx, si favorables à la gravure en camée.

Aux yeux de l'artiste, qui regarde avant tout à la beauté, les pierres du premier et du second rang sont des pierres vraiment précieuses; les autres ne sont que guère des pierres fines. Mais chacune a son caractère, sa convenance, sa place dans la parure, j'allais dire son heure, sans parler de ses rapports mystérieux avec le sentiment, car les femmes attachent à certaines pierres des idées superstitieuses, même en France où l'esprit d'ironie est si puissant et si éveillé. L'opale, par exemple, qu'elles devraient rechercher pour ses admirables couleurs et ses reflets changeants, leur inspire la crainte vague de n'être pas aimées. L'émeraude, au contraire, leur est une promesse de bonheur; elles la portent à

la fois comme un talisman et comme un joyau. D'autres pierres intriguent leur pensée ou intéressent les secrètes dévotions de leur cœur. Et du reste, la poésie des couleurs a un langage et des nuances pour les âmes les plus fortes, pour celles qui sont au-dessus des faiblesses féminines. Il peut y avoir quelque chose de mélancolique dans la teinte de l'aigue-marine qui est celle de l'onde amère, et il y aurait quelque chose d'inquiétant dans la teinte livide de l'améthyste si elle abondait dans une parure. Il n'est pas arbitraire de penser que le bleu céleste du saphir se rapporte à un sentiment de pureté et de tendresse, et que le rouge du rubis semble avoir une expression de vaillance triomphante et de fierté.

Cependant les pierres précieuses ont aussi leur inconstance : elles sont susceptibles de pâlir, de s'assombrir, de se décolorer sous l'empire de certaines causes. Les femmes savent que le saphir, qui est au grand jour d'un bleu si suave, si franc et si aimable, perd le soir sa vivacité et s'attriste jusqu'à devenir d'un noir violacé. Aussi préfèrent-elles les saphirs d'un azur pâle qui conservent encore de l'éclat aux lumières. L'émeraude devient sombre à la clarté des bougies, et à cette même clarté, la couleur jaune-citron, qui le jour déprécie les diamants du Cap, disparaît pour laisser aux brillants toute la beauté de leurs feux. La topaze du Brésil, chauffée à un certain degré, prend la nuance rosée du rubis balais, et s'appelle alors topaze brûlée ; le ton de la turquoise orientale, dite de vieille roche, s'efface quelquefois, se dépolit avec le temps et finit par s'évanouir. Le feu blanchit le saphir et dépouille l'améthyste de sa couleur.

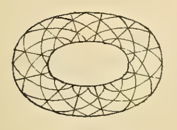
L'opale peut s'altérer sous l'influence prolongée d'un air humide, c'est la sensitive du règne minéral, comme le dit Rambosson (*les Pierres précieuses*), elle craint également la chaleur et le froid. L'ardeur du soleil, en dilatant les minces lames d'air logées dans les fissures intérieures de l'opale, lui fait perdre ses reflets, et d'autre part un froid vif détermine à la surface de cette gemme des gerçures qui vont quelquefois jusqu'à éteindre sa charmante irisation.

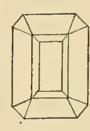
La perle, lentement secretée dans la mer par des coquillages aux valves nacrées, se déteriore au contact des acides ; elle peut être dissoute par le vinaigre comme le fut celle que Cléopâtre voulut boire dans le festin donné par elle à Marc-Antoine. Les émanations fétides peuvent la ternir, la *vieillir*, comme disent les joailliers, et même lui enlever pour toujours cet éclat doux, changeant et argenté qui est l'orient des perles ; elle devient alors semblable à ces perles pêchées dans les parages de

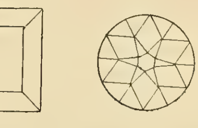
l'Écosse, qu'on appelle *mortes* et qui ressemblent elles-mêmes à des yeux de poisson.

Indépendamment de ces variations, les pierres précieuses gagnent ou perdent de la valeur et de l'éclat selon la taille qu'elles reçoivent; elles ne sont parfaitement belles qu'en vertu de l'art qu'y apporte le lapidaire.

Il n'en est pas des pierres de couleur comme du diamant; on ne les clive point, parce qu'en diminuer le volume serait en diminuer le prix et qu'on ne pourrait se servir des petits morceaux pour en faire des roses. La raison en est que si le dessous d'une pierre précieuse était, comme celui des roses, une surface plane, elle serait moins brillante. Mais les imperfections que peuvent avoir un rubis, un saphir, une émeraude, le









TAILLE PORTUGAISE. TAILLE A DEGRÉS. TAILLE A ÉTOILE.

lapidaire, au défaut du clivage, les fait disparaître souvent par la taille en cabochon, qui donne à la gemme la forme ovale d'une goutte de suif. Ce genre de taille convient d'ailleurs de préférence à l'opale, à la turquoise, au corail, à la cornaline, à la malachite. Le cabochon est simple lorsqu'il représente la moitié d'une goutte de suif, et double lorsqu'il est, comme une amande, bombé en dessus et en dessous. On y coupe alors sur le côté un biseau qui marque la jonction des deux moitiés de l'amande. Quelquefois la partie supérieure demeurant en cabochon, l'inférieure se taille à facettes pour que le jeu de la lumière en soit avivé.

La taille en brillants, la taille à étoile, la taille portugaise en triangles sphériques, conviennent aux rubis, aux saphirs, aux topazes, à l'améthyste. L'émeraude et l'aigue-marine se taillent à degrés, ce qui veut dire qu'elles présenteront au-dessus une table en carré long ou en carré parfait, aux angles arrondis, plus deux degrés, et au-dessous deux autres degrés entourant une facette carrée qui est la culasse. Ainsi l'art du lapidaire consiste, tantôt à favoriser la réfraction de la lumière par des facettes, tantôt à augmenter la transparence par la largeur des tables

ou par l'uni du cabochon. Il perfectionne la beauté des gemmes en mariant la géométrie avec le soleil.

Là où finit le travail du lapidaire commencent l'œuvre du joaillier et celle du bijoutier. Aujourd'hui leurs professions se confondent; mais leurs ouvrages se distinguent. Lorsque les métaux précieux ne sont que la monture des pierres, le produit est de la joaillerie; lorsque les pierres ne viennent que rehausser le travail de l'or et de l'argent, l'objet appartient à la bijouterie. Prenons un exemple, supposons un bijou ayant la forme d'un papillon : si l'armature est en or, le gros du travail n'y sera pas fait par le joaillier; le corps de l'insecte, les antennes avec leurs massues, les ailes ouvertes avec leurs nervures, les trous qui recevront les roses ou les brillants, les griffes qui saisiront et retiendront les gemmes dont sera coloré le bijou, tout cela est l'œuvre du bijoutier. Mais si le corps est en opale ou en labrador, si les ailes sont en agate striée et rubanée, si les antennes sont en sardoine et les yeux en rubis, le papillon sera l'œuvre du joaillier.

Quelle que soit l'importance de la couleur dans un bijou, c'est de la forme d'abord qu'il faut s'occuper, et le plus difficile est d'en arrêter le dessin, puisque la nature se charge d'y apporter, pour sa part de collaboration, les trésors de la lumière et du coloris.

XVII.

L'ORDRE ÉTANT UNE CONDITION ESSENTIELLE DANS LA COMPOSITION D'UN BIJOU, LES MODES QU'IL Y FAUT EMPLOYER DE PRÉFÉRENCE SONT LA RÉPÉTITION, L'ALTERNANCE, LA SYMÉTRIE, LE RAYONNEMENT, LA PROGRESSION, LA CONSONNANCE.

Les principes que nous avons affirmés au commencement de ce livre s'appliquent à la bijouterie aussi bien qu'à l'orfévrerie, à la céramique et aux autres branches de la décoration et de l'ornement.

Selon que le dessinateur d'un bijou aura pris le parti de répéter ses motifs ou de les varier, d'y employer l'analogie ou le contraste, son dessin aura déjà un caractère plus ou moins grave, plus ou moins sévère. S'il s'agit, par exemple, de composer une couronne pour une reine, un diadème pour une beauté fière, le même ornement répété y produira un effet imposant. On peut vérifier cette impression en regardant les bijoux étrusques, les bijoux grecs, les bijoux égyptiens. Tous ceux qui ont été conçus dans le mode de la répétition présentent quelque chose de hiéra-

tique, de cérémonial et de frappant. Ici, par exemple, c'est une suite de pierres gravées représentant des têtes de divinités ou des portraits de



EXEMPLES D'ALTERNANCE.

héros, qui forment de loin une répétition des plus nobles, variée de près par la seule différence des physionomies. Là, c'est une série de vipères sacrées relevant la tête, ou bien c'est tout un rang de scarabées ornés de

légendes, et la signification de l'image devient ainsi plus forte par un redoublement continué.

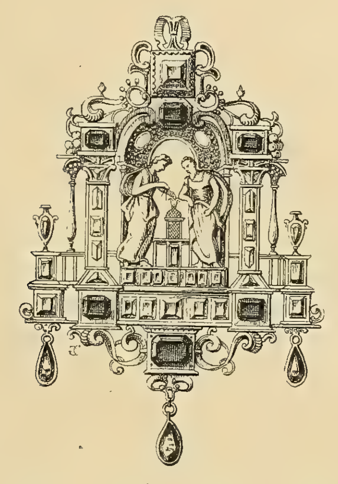
Mais il est rare que la répétition pure et simple ne soit pas corrigée par l'interposition d'une figure plus grande correspondant à l'axe du front, dans une couronne, à la ligne médiane du corps, dans un collier. Souvent la répétition est progressive, et alors elle est amendée par la diminution graduelle du même ornement, depuis le milieu du bijou jusqu'aux extrémités, diminution qui donne de l'importance à la perle centrale, si c'est un fil de perles, au camée central d'un diadème ou d'un bracelet, si l'ornement choisi est une tête gravée.

Que si la répétition est modifiée par l'alternance, le caractère du bijou en devient moins sévère, plus aimable, tout en conservant de la dignité. Les bijoux antiques en offrent beaucoup d'exemples. Tantôt c'est un collier de perles auquel sont suspendus, à distances égales, des ovules ou des fleurs en bouton ou des amphores; tantôt c'est un rang de boules d'agate parallèle à un chapelet de losanges sphériques auquel il est rattaché par des fuseaux alternant avec des poissons ou des lézards. Tantôt des glands de chêne sont entremêlés de petits mufles d'animaux; ou bien un fil de grelot, semblable à la fleur du muguet, est relié à des grenades alternativement lisses et rugueuses. Toutefois, que la répétition soit simple, ou qu'elle soit en quelque sorte recommencée par une intermittence de formes similaires, les bijoux composés dans ce sentiment sont à la fois sérieux par l'intention de régularité que l'artiste y a mise, et agréables à l'œil parce qu'il en saisit les éléments sans peine, et qu'il en reçoit la sensation que procurent toujours les motifs répétés et cadencés.

Si quelque part la symétrie est bien venue, c'est surtout dans la bijouterie, parce que l'art s'y exerce en de si petites proportions que la ténuité des ornements y est le plus souvent une qualité exquise, une grâce recherchée. Si un bijou ne se débrouille pas aisément, s'il n'est pas facile à lire, s'il y faut les grossissements de la loupe, le regard n'est pas satisfait, parce qu'il se fatigue à poursuivre une infinité de détails confus, rendus imperceptibles par leur confusion même. Au contraire, l'ordre et la régularité permettent de voir les ornements les plus menus et d'en jouir. Loin d'exclure la richesse ils la rendent possible, parce que la richesse des matières sans la clarté du dessin n'est qu'un embarras; elle encombre au lieu d'embellir.

En aucun ouvrage d'art, il n'est aussi nécessaire de ramener la variété à l'unité, et pour cela le joaillier-bijoutier doit choisir parmi les divers modes d'ornementation ceux qui favorisent les perceptions nettes et vives. Il doit conséquemment exclure le système de la complication.

On peut sans doute inventer d'ingénieux labyrinthes d'ornements pour les appliquer, comme font les Arabes, à la décoration architectonique d'une surface murale, d'une porte, d'une clôture à jour, d'une frise. On peut aussi compliquer la mosaïque d'un pavement, la damasquinure d'une cassette ou d'un écrin, le décor d'un vase; mais compliquer le dessin d'un bijou, c'est rendre insaisissable ce qui est déjà difficile à saisir. Lorsqu'un imprimeur a composé un texte en nonpareille, il cherche à compenser

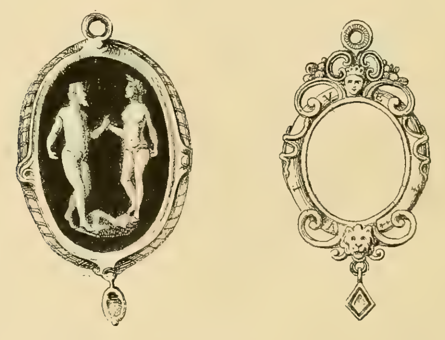


PENDANT ATTRIBUÉ A BENVENUTO CELLINI.

la petitesse du caractère par l'extrême netteté du tirage; encore est-il qu'il rebutera bien des lecteurs. Dans une parure, la netteté n'est possible que par la répétition ou par le retour périodique des mêmes objets. Et il va sans dire que si la complication est déplacée dans un pendant d'oreille, dans une bague, — et d'autant plus déplacée que le bijou sera plus petit,— à plus forte raison faut-il en bannir la confusion, même pondérée, qui n'est tolérable que sur des surfaces assez grandes pour que le regard se puisse reconnaître à travers les grimoires d'une décoration dont le désordre est secrètement équilibré.

Benvenuto Cellini fut certainement un orfévre incomparable, un émailleur accompli, un parfait nielleur. Il eut au plus haut degré le sen-

timent de l'élégance qui caractérise d'ailleurs toute la Renaissance italienne, et pourtant, parmi les bijoux qu'il a faits sous le nom de *pendants*, nom que lui-même leur a donné dans son *Traité d'orfévrerie*, il n'en est pas qui vaille les beaux modèles antiques. Les siens sont déparés, soit par la multiplicité des objets, soit par la malencontreuse idée de construire des ouvrages de bijouterie comme des monuments d'architecture. Nous en avons des exemples remarquables dans les vitrines du Cabinet des antiques, à la Bibliothèque nationale, et dans la collection de joyaux que possédait Debruge-Duménil[1]. Voici une abside flanquée de deux colonnes en diamant-table, et couronnée de deux volutes formant comme un fron-



ENSEIGNE ET CARTOUCHE ATTRIBUÉS A BENVENUTO CELLINI.

ton cintré, qui se brise pour faire place à un rubis. Deux figurines en ronde bosse et en or ciselé, une femme et un vieillard, s'entretiennent d'astronomie sous cette niche émaillée de bleu et semée d'étoiles. Des rubis sont enchâssés dans les piédestaux. L'édifice se couronne d'un gros diamant, surmonté d'un cartouche ; il se décore, sur les côtés, de vases en rubis, et se termine en bas par un culot à pendeloques.

On conviendra sans peine qu'un tel bijou est malheureusement conçu et qu'une complication aussi indiscrète a l'inconvénient de surcharger l'esprit et de fatiguer le regard. On ne peut s'en servir ni pour l'attacher à une boucle d'oreille, parce qu'il est ridicule de suspendre à son oreille

1. Les joyaux ici gravés sont empruntés du savant livre de M. Jules Labarte, *l'Histoire des arts industriels au moyen âge*.

un monument, ni en faire un nœud d'épaule ou le pendant d'un collier parce qu'une composition architectonique, ainsi compliquée de figures humaines, de vases, d'enroulements, de cornets et de modillons, ne peut être vue que de très-près et avec une attention prolongée qui serait une inconvenance.

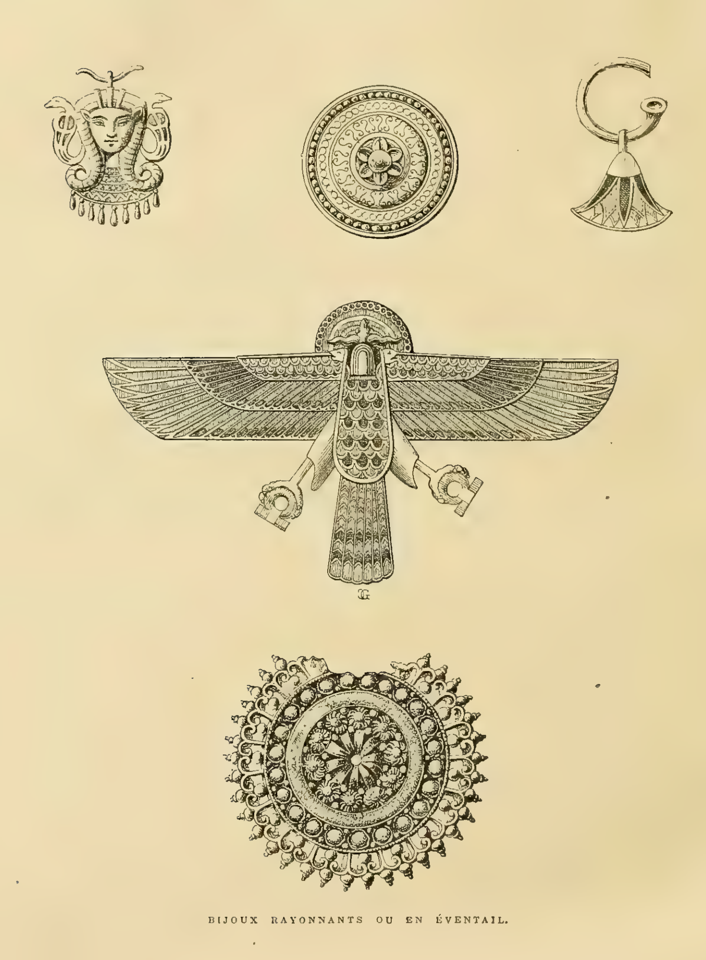
Du reste, le défaut qui nous frappe ici ne reparaît pas toujours dans les autres bijoux de l'artiste florentin, notamment dans ces médaillons qu'il ciselait mieux que personne et qu'on appelait *enseignes*, parce qu'on les portait au chapeau ou dans les cheveux.

S'il se laisse guider par des principes que nous croyons certains, le joaillier-bijoutier regardera comme un des modes convenables à son dessin la progression, et comme une de ses plus grandes ressources le contraste, qui n'est que le plus haut degré de l'alternance. La progression peut-être vivement accusée ou ménagée avec douceur, et dans ce cas elle n'est qu'une gradation. Afin d'augmenter l'importance de l'objet qui occupera le centre d'un bijou, on y amène le regard par une progression croissante et décroissante qui fera mieux sentir les proportions de cet objet en indiquant, pour ainsi dire, par quelle suite d'efforts la nature est parvenue à produire tel diamant, telle perle, ou tel rubis ou telle émeraude qui sembleront être le dernier terme de sa force génératrice. En suivant les degrés qui composent cette échelle des grandeurs, l'œil sera plus frappé de la dimension dernière.

Ainsi entendue, la progression est une manière de contraste, mais un contraste adouci et gradué. Pour avoir sa plus forte expression le contraste doit être ressenti et brusque, et il ne saurait l'être dans un bijou que par le rapprochement des couleurs et par l'opposition des parties lisses d'or, d'argent ou d'acier avec les parties ciselées, gravées, chagrinées ou incrustées.

Mais quel que soit le système d'ornement adopté par le dessinateur d'un bijou, il y faudra de l'ordre, il y faudra un certain rhythme. A l'exemple de la nature, qui est irrégulière dans ses grands spectacles et qui, dans ses petits ouvrages, affecte de la symétrie, le joaillier-bijoutier doit en mettre dans ses couronnes, ses colliers, ses corsages, ses pendants de cou, ses boucles d'oreilles, ses broches, ses agrafes, ses bagues. Et puisque nous parlons de symétrie, c'est le moment de faire observer que parmi ces objets de parure il en est plusieurs auxquels convient dans la perfection une symétrie particulière, le rayonnement. Les petites fleurs des champs ou des jardins, la margueritelle, le bleuet, l'anthémis, le souci, la matricaire, le pas-d'âne, nous offrent des corolles

finement radiées et dont la forme, en sa délicate symétrie, sied parfaitement à certains bijoux. Une étoile de diamants ou de pierreries fait à mer-

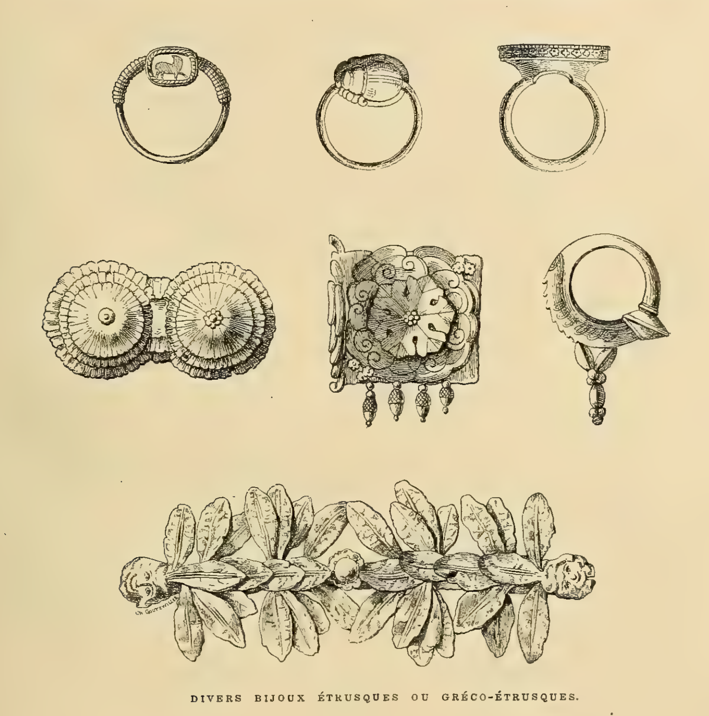


BIJOUX RAYONNANTS OU EN ÉVENTAIL.

veille au centre d'un diadème. La disposition rayonnante que les Égyptiens employaient si heureusement dans leurs scarabées aux ailes étendues,

aussi bien que sur les corniches de leurs pylones, s'adapte fort bien aux pendants d'oreilles, parce que la tranquille régularité d'un bijou dessiné en disque ou en éventail contraste avec la forme de l'oreille, qui est naturellement capricieuse, tourmentée et accidentée.

Les Étrusques ont taillé aussi en plaque circulaire, quelquefois dente-



DIVERS BIJOUX ÉTRUSQUES OU GRÉCO-ÉTRUSQUES.

lée, la partie supérieure de leurs pendants d'oreilles. Les fibules grecques étaient le plus souvent des broches rondes, et les artistes athéniens, qui fabriquaient de si fins joyaux pour les rois du Bosphore Cimmérien et pour les riches habitants de la colonie hellénique de Théodosie, se plaisaient à rappeler la rondeur du bijou par la forme sphéroïdale de ses reliefs. Ils disposaient, par exemple, des rangs concentriques de perles ou de petites baies glanduliformes autour d'un centre circulaire, occupé par

une renoncule entourée de chrysanthèmes. C'était user du mode que nous appelons consonnance, et qui est un rappel, un écho de la première harmonie.

Nous retrouvons donc ici encore la répétition redoublée, je veux dire l'insistance d'un retour régulier à la forme primitive de l'objet. Tant il est vrai que la similitude, ou au moins l'analogie des motifs, est essentielle dans toute ornementation et en particulier dans celle des bijoux, parce qu'autrement leur petitesse même les rendrait inintelligibles.

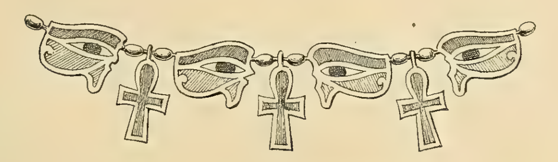
XVIII.

LA DÉCHÉANCE DU SYMBOLISME A FAIT PERDRE AUX BIJOUX UNE PARTIE DE LEUR CHARME EN DONNANT DE PLUS EN PLUS D'IMPORTANCE A L'IMITATION DES CHOSES RÉELLES

Dans la plus haute antiquité, les ornements étaient des emblèmes. Les joyaux dont se paraient les hommes et les femmes portaient l'empreinte d'un sentiment profond ou bien contenaient une allusion à quelque idée religieuse. L'âme n'était jamais désintéressée, même dans les objets de luxe les plus futiles en apparence, et tout ce qui ajoutait à la grâce d'une parure était un spectacle pour l'esprit. Aussi dans ces temps reculés, l'imitation fut-elle toujours interprétative et conventionnelle parce qu'elle fut subordonnée toujours à l'expression de l'idée.

Le pectoral que portait le grand prêtre égyptien sur sa poitrine et qui se trouve également sur des momies représentait un temple, un *naos;* mais ce temple est figuré par une image qui n'en est que la fiction. Les animaux, que les Égyptiens imitaient d'ailleurs avec une vérité naïve et saisissante, même quand ils les composaient de parties hétérogènes, quand ils donnaient une tête d'aigle aux griffons, des ailes aux vipères, les animaux, dans l'art de ce peuple, étaient moins des représentations réelles que des formes de l'écriture, des pensées rendues sensibles. L'urœus, le vautour, l'épervier, le chacal, le lion, la chatte, l'oiseau à tête humaine, étaient autant de symboles, de signes, de présages. Lorsqu'on voit sur le diadème de la reine Aah Hotep, mère d'Amosis, deux sphinx affrontés gardant un cartouche royal, lorsqu'on voit sur un pectoral deux éperviers planant, symboles du soleil, l'on s'attend bien que l'imitation conservera ici un caractère solennel et mystique. Que deviendrait le symbolisme d'un collier formé de croix ansées alternant avec l'œil

d'Horus, si les yeux étaient imités exactement d'après nature au lieu d'être divinisés en quelque sorte par l'algèbre du dessin et les conventions de la couleur? Cela n'empêchait point sans doute la délicatesse de la mise en œuvre, ni le précieux de la sculpture et de la gravure dans le corselet et les élytres du scarabée en lapis ou en jaspe vert, ni le fini dans le travail des ailes incrustées de pierres précieuses ou de verres colorés que cernent des cloisons d'or. Mais l'imitation encore une fois gardait un accent hiératique et tacitement convenu.



BIJOU ÉGYPTIEN, A L'ŒIL D'HORUS.

Plus amoureux de la vérité, plus près de la nature, les Grecs et, après eux, les Romains eurent un symbolisme plastique et des emblèmes sans mystère qui s'expliquaient aisément. Leurs attributs n'avaient rien d'arbitraire et leurs monstres mêmes, centaures ou satyres, semblent avoir vécu. Aucune autre violence n'est faite à la nature humaine, si ce n'est pour la rendre parfaite. Dès lors, les ornements, depuis les plus grands jusqu'aux moindres, depuis l'architecture jusqu'à la bijouterie, sont frappés au coin d'une imitation plus serrée, plus voulue. Il est naturel, en effet, que les formes vues soient rendues plus fidèlement que les formes imaginées.

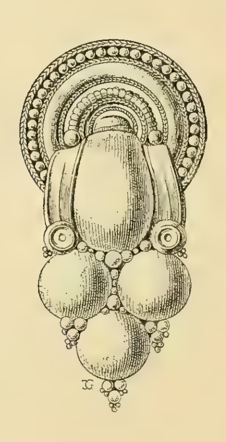
A l'époque byzantine, la superstition chrétienne ramène les amulettes. Une signification mystique s'attache aux anneaux et à certains bijoux peu apparents et faciles à cacher en temps de persécution. L'interprétation reprend son empire et l'imitation redevient plus conventionnelle. Le symbolisme se réfugie ensuite dans le blason qui prête un langage aux émaux, c'est-à-dire aux couleurs, et dont toutes les figures sont des emblèmes. Mais, à la Renaissance, le symbolisme est décrié, il décline, il dégénère, et peu à peu il tombe en désuétude. Enfin, de nos jours, il a perdu sa dignité et, en dehors de l'intérêt archéologique, il n'a plus pour nous ni goût ni saveur. C'est pour cela que nos bijoux, devenus purement imitatifs, ne peuvent plus être intéressants que par la

beauté optique des métaux et des pierres, par l'élégance du contour, par la finesse et la perfection du travail dans la monture.

A part quelques emblèmes d'inconstance ou d'amour qui nous font sourire, la joaillerie et la bijouterie ne nous montrent guère aujourd'hui que des formes empruntées de la géométrie, de l'architecture ou du règne végétal, ou de la bimbeloterie, mais du moins on ne cherche plus à introduire dans un bijou, comme on le faisait à la Renaissance, la figure humaine tout entière.

CHARLES BLANC.

(*La suite prochainement.*)



M. ÉDOUARD DETAILLE



EPUIS le jour où M. Detaille a envoyé au Salon le ***Repos après la manœuvre,*** la critique a eu l'œil sur lui; d'inconnu qu'il était la veille, il est devenu subitement célèbre. On s'inquiéta de savoir ce qu'il avait pu faire antérieurement, on s'informa d'où il venait, où il avait étudié, à quelle école il avait puisé cette précision dans le dessin et cette justesse d'expression dans les physionomies qui donnaient un charme singulier au tableau qu'il venait d'exposer. On exagéra, comme on a l'habitude de le faire parmi nous, les qualités très-réelles qui se trouvaient dans cette peinture; on décerna le titre de chef-d'œuvre à ce qui n'était en réalité qu'un tableau bien agencé et très-heureusement exécuté, et on déclara maître celui qui n'était encore qu'un excellent élève. Le jeune débutant eut le bon esprit de ne pas se laisser éblouir par ce succès. Il répondit à la bonne opinion que son premier tableau avait fait concevoir de son talent en se remettant au travail avec une nouvelle ardeur; il compléta ses études, s'appliqua à mériter pleinement les éloges qui lui avaient été accordés, et, en envoyant chaque année, dans les expositions publiques ou privées, quelques tableaux ou quelques aquarelles, le jeune artiste témoigna d'un effort constant et d'un désir de mieux faire non équivoque.

Jean-Baptiste-Édouard Detaille naquit à Paris, le 5 octobre 1848, d'une famille dans laquelle le goût de l'art était inné, bien qu'aucune tentative sérieuse dans cette voie n'ait été tentée jusque-là par aucun de ses

membres. Son éducation fut soignée. Son instruction fut celle d'un homme qui doit et qui veut tenir dans la société un rang distingué. Avoir une valeur personnelle, être quelque chose par lui-même, telle fut toujours l'ambition du jeune artiste.

Des dispositions naturelles pour le dessin se manifestèrent de très-bonne heure chez M. Detaille; ses cahiers de devoirs étaient couverts de dessins à la plume, et plus d'une fois tel professeur qui confisquait le croquis fait en classe omettait de le déchirer et le conservait pour lui. Les militaires avaient particulièrement le don d'attirer M. Detaille. Il aimait le soldat, il suivait les exercices, il accompagnait les régiments en promenade; toutes les fois qu'il pouvait assister à une revue, il avait garde d'y manquer; c'était là, dès sa plus tendre enfance, sa distraction favorite. Lorsqu'il rentrait chez lui, il prenait un crayon, dessinait le soldat qu'il avait rencontré, dont il avait dans ses moindres détails étudié l'uniforme, surpris la démarche calme ou décidée, et coloriait ensuite ces croquis qui charmaient sa famille et émerveillaient ses camarades. Pendant une excursion qu'il fit au Havre dans son enfance, il passa une demi-journée à tracer un petit dessin représentant des soldats s'embarquant sur un navire de l'État; aucun cordage, aucune vergue, n'étaient omis; chaque chose était à sa vraie place, et un officier de marine auquel il en fit hommage déclarait à qui voulait l'entendre qu'un vieux matelot n'aurait rien à reprendre à cet ouvrage d'un enfant.

Plus tard, lorsque M. Detaille voulait amuser ses frères, il dessinait à leur usage des petits soldats qu'il collait ensuite sur du carton; chaque arme était représentée dans ces régiments lilliputiens : l'infanterie, la cavalerie, l'artillerie et l'état-major se trouvaient au complet; les uniformes, depuis celui du général jusqu'à ceux du tambour ou du trompette, étaient dessinés avec une précision absolue, et en même temps qu'il faisait servir ces croquis au divertissement de ses frères, il acquérait pour lui-même une connaissance du soldat, une sûreté d'information sur les moindres détails de l'uniforme qui lui furent dans la suite d'une grande utilité.

A peine ses études classiques furent-elles terminées, que M. Detaille montra pour la peinture une vocation décisive; ses parents se gardèrent bien de contrarier ces dispositions non équivoques. M. Detaille n'eut pas, comme plusieurs de ses confrères, à lutter contre des projets caressés de longue date dans sa famille. On n'avait songé pour lui ni à l'uniforme des élèves de l'École polytechnique, ni à la robe de l'avocat; on le laissa libre de choisir la carrière qui lui convenait le mieux, de suivre la voie vers laquelle il se sentait tout naturellement entraîné; sa déter-



CROQUIS PRIS DANS UN ALBUM DE M. DETAILLE.

mination ne fut pas longue à prendre; il décida qu'il serait peintre.

Restait à savoir dans quel atelier il entrerait, à quel maître il s'adresserait pour développer les facultés naturelles qui étaient en lui. Il avait l'instinct de l'art, mais il n'en avait que l'instinct. Jamais il n'avait fait d'études proprement dites dans cette direction; son avenir dépendait beaucoup de la façon dont les principes mêmes de l'art lui seraient enseignés. Il ne fallait pas brusquer cette organisation délicate, mais il fallait résister aux tentations que la facilité fait naître; il s'agissait de convaincre le jeune artiste, sans le décourager toutefois, qu'il avait tout à apprendre, qu'il ne savait rien. Ce fut à M. Meissonier que cette tâche incomba.

Personne mieux que lui n'était capable de diriger M. Detaille. Le disciple qui entrait dans son atelier, qui venait lui demander des conseils, avait une organisation qui répondait aux aptitudes particulières de M. Meissonier. Voir en grand et exécuter en petit, telle est une des qualités dominantes du talent de M. Meissonier. Joignez à cela une préoccupation du dessin poussée presque jusqu'à l'extrême, une entente de la composition rare à tous les degrés de l'échelle artiste, et vous aurez la clef de la réputation de ce maître qui choisit ses élèves et qui ne livre pas au premier venu les secrets de son art. L'apprentissage que M. Detaille fit chez M. Meissonier fut très-sérieux; le maître se montra d'autant plus sévère pour l'élève qu'il comptait davantage sur lui; il l'excita à travailler continuellement d'après nature, lui fit faire de nombreuses études d'après le nu, des académies, des ensembles, et ne lui laissa pas de repos avant qu'il ne l'eût mis à même de connaître à fond le corps humain. A côté de cette sévérité bien entendue du maître pour l'élève, trouvaient place des encouragements perpétuels; une affection réelle unissait d'ailleurs M. Meissonier à M. Detaille, et à mesure que celui-ci témoignait d'un savoir plus grand, de progrès véritables, le maître se réjouissait du succès de son élève comme s'il en avait eu sa part.

M. Detaille était entré dans l'atelier de M. Meissonier au mois d'octobre 1865. Au Salon de 1867 il exposait un petit tableau sans figures, *un Coin de l'atelier de M. Meissonier*, qui fut peu remarqué, mais dans lequel étaient déjà en germe certaines qualités de dessin précis jusqu'à la minutie qui devaient se développer plus tard. Il passa à Antibes, auprès de M. Meissonier, l'hiver qui suivit cette exposition, et, sous les yeux de son maître, il exécuta à vrai dire son premier tableau, des *Cuirassiers de la garde ferrant leurs chevaux sur la route d'Antibes à Nice*. Ce tableau ne fut pas exposé. M. Detaille se contenta d'envoyer au Salon de 1868 *la Halte de tambours*, peinture qui commença à attirer l'attention de la critique. M. About, dans la *Revue des Deux Mondes*

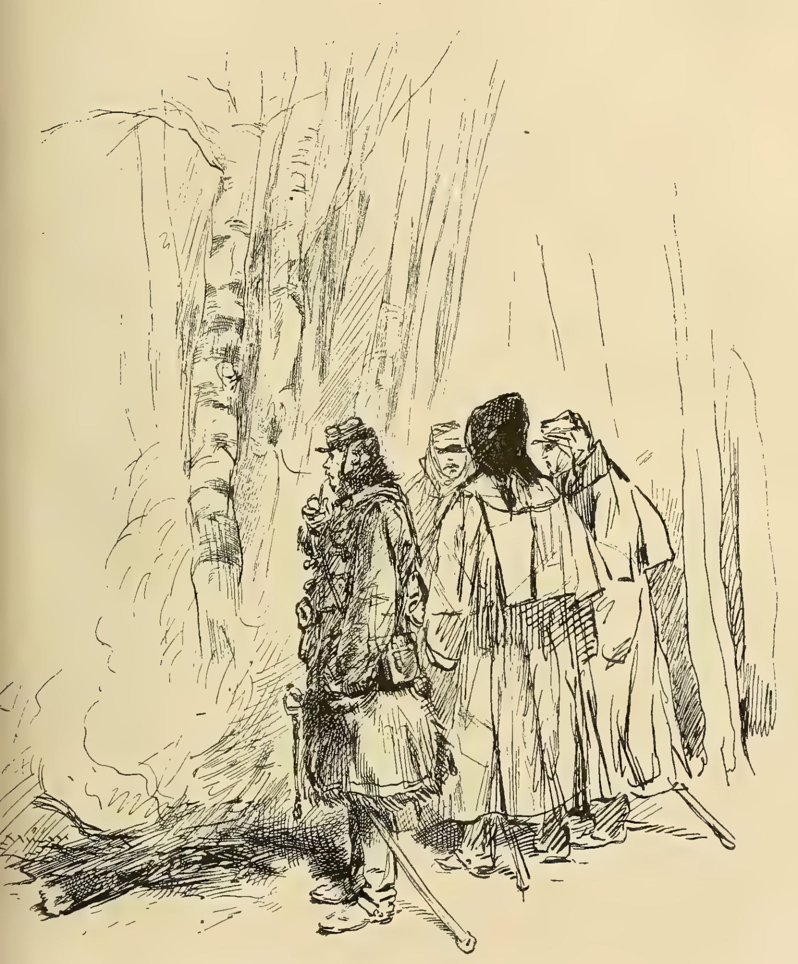


UN PARLEMENTAIRE, CROQUIS DE M. DETAILLE.

du 1er juin 1868, disait : « Je vois poindre un jeune élève de M. Meissonier qui pourrait bien passer maître un jour ou l'autre. Il se nomme M. Detaille et il a exposé une halte d'infanterie, vrai bijou ! » Et M. Grangedor, chargé dans ce recueil du compte rendu du Salon, s'exprimait ainsi à propos du tableau qui nous occupe : « Un très-jeune artiste, M. Detaille, qui affirme ici d'une manière éclatante la solidité de l'enseignement qu'il doit à son maître, M. Meissonier, a peint une halte d'infanterie où soldats, officiers et tambours sont pris au repos, chacun dans l'attitude familière qui lui appartient, avec une vérité d'observation et une simplicité d'effet vraiment remarquables. Ici, point de ressources pittoresques, un terrain nu, un ciel gris, mais un sentiment du plein air et de l'espace, toutes choses qui donnent une puissance et une réalité significatives aux personnages compris et rendus, au reste, avec une verve sincère et une conscience parfaite[1]. »

Ces débuts heureux avaient, nous venons de le montrer, appelé l'attention sur le nouveau venu ; ils ne donnaient pas encore à son nom une grande notoriété, ni à son savoir une sanction définitive. On constatait la docilité avec laquelle il savait s'approprier les qualités de M. Meissonier ; de là à être estimé pour son propre mérite il y avait loin. Ce pas difficile à franchir où un artiste cesse d'être simplement considéré comme disciple, M. Detaille le franchit l'année suivante. En 1869, *le Repos pendant la manœuvre* (camp de Saint-Maur) établit tout d'un coup la réputation du jeune artiste. La critique, qui jusque-là n'avait qu'accidentellement et comme par hasard jeté les yeux sur les peintures exposées par M. Detaille et qui avait constaté l'excellence de l'enseignement plutôt que le mérite du résultat, traita cette œuvre nouvelle avec une tout autre attention : elle fut unanime à reconnaître dans cet ouvrage des qualités originales et chez l'auteur un tempérament de peintre. M. Paul Mantz écrivait dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e série, tome II, p. 12) : « Dans les œuvres de petites dimensions, et M. Meissonier étant absent, le succès a été pour son élève, M. Édouard Detaille, l'auteur du *Repos pendant la manœuvre*. La scène se passe au camp de Saint-Maur. Un entr'acte coupe les exercices militaires ; officiers et soldats se reposent dans des attitudes finement observées sur nature. Peut-être, s'il avait un peu plus verdi sa plaine, M. Detaille eût-il obtenu un effet de coloration plus vif et plus chantant, le soldat rouge tenant dans la campagne le rôle du coquelicot dans les prés ; mais l'artiste a préféré être absolument exact, et sans chercher les gaietés de la palette, il a fait un curieux tableau, où les

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, p. 13.



CROQUIS TIRÉ D'UN ALBUM DE M. DETAILLE.

têtes, qu'on reconnaîtrait au besoin, sont pleines d'esprit et d'accent. M. Detaille est dans le bon chemin. » M. Edmond About, dans la *Revue des Deux Mondes* (1er juin 1869), ne ménageait pas non plus les éloges au jeune artiste : « Tambour battant, dit-il, M. Detaille accourt au pas militaire sous les drapeaux de M. Meissonier. On dit qu'il a vingt ans, ce jeune homme; où n'arrivera-t-il point, s'il continue? Il a l'esprit, il a la verve, il sait les secrets de son art comme un maître; il connaît les mouvements, les mœurs, les grimaces du troupier comme un vieux colonel; bon paysagiste d'ailleurs et nullement embarrassé de loger ses figures en bon air, sur un terrain solide, à l'ombre de vrais arbres. Son *Souvenir du camp de Saint-Maur* est le coup d'essai d'un jeune Cid, ni plus ni moins. » De son côté, Théophile Gautier parlait en ces termes de ce même tableau dans le *Journal officiel* du 18 juin 1869 : « Les batailles n'abondent pas cette année au Salon, mais la vie des camps y est représentée avec honneur. M. Detaille, un tout jeune homme, élève de M. Meissonier, dans des proportions qui ne dépassent pas celles employées par son maître, quoique le cadre enfermant ses petits personnages soit un peu plus vaste, nous montre le *Repos pendant la manœuvre* (camp de Saint-Maur). Les rangs sont rompus, les armes mises en faisceaux, les soldats se délassent assis ou debout, les officiers causent entre eux, tout cela avec une étonnante vérité et un naturel parfait. Quelle finesse, quelle observation et quelle entente des allures militaires chez ce jeune homme, qui est un maître à l'âge où les autres ne sont encore que des élèves! Chacune de ces têtes, grande à peine comme la moitié de l'ongle, a sa race, sa physionomie, son caractère. On ferait presque la biographie de ces soldats microscopiques. Le sentiment du grade est parfaitement exprimé dans l'attitude, la tenue et le *chic* de ces militaires hauts de quelques centimètres, même le tambour-major. On le reconnaîtrait sans consulter l'uniforme. M. Detaille a, en outre, un tact exquis de couleur. On sait combien le bleu et le rouge garance sont en peinture des tons « irréconciliables », pour nous servir d'un mot à la mode aujourd'hui; le jeune artiste a su les mettre d'accord, et cela sans mensonge ni sacrifice. Au fond du champ de manœuvre se découpent sur un ciel d'un gris léger le donjon et les remparts du château de Vincennes. Tout en profitant des leçons de son maître et en s'appropriant une partie de ses produits, M. Detaille a déjà dégagé son originalité de l'imitation nécessaire à l'élève qui veut être un jour quelque chose par lui-même. »

On le voit, Théophile Gautier n'hésitait pas à décerner le nom de maître à l'auteur du *Repos pendant la manœuvre;* il s'arrêtait devant cette petite toile avec le même soin que s'il se fût agi d'un ouvrage dû à



CROQUIS TIRÉ D'UN ALBUM DE M. DETAILLE.

un artiste renommé. M. Detaille se révélait à lui presque comme un maître dans le genre auquel il s'était voué ; il ne lui ménageait pas les éloges et lui décernait les épithètes les plus flatteuses. L'opinion publique était avec lui ; chacun se pressait devant cette petite toile exposée à un des angles du Salon central, et, pour arriver à la voir, il fallait, comme naguère devant les tableaux de M. Meissonier, prendre rang dans la foule et attendre son tour. L'élève partageait jusque dans ce détail insignifiant le succès de son maître.

L'enthousiasme — le mot n'est pas trop fort — que ce tableau avait excité ne tarda pas à attirer chez le jeune peintre les amateurs de tous les pays ; les marchands affluaient dans l'atelier du boulevard Malesherbes et voulaient à tout prix satisfaire leurs clients ; les moindres croquis du jeune peintre étaient demandés et l'artiste ne pouvait suffire aux commandes qui lui étaient faites de toutes parts. Un *Intérieur de café*, les *Incroyables au Luxembourg*, la *Lecture des journaux* et un *Plan de campagne*[1], tableaux peints pendant les derniers mois de 1869, ne furent pas envoyés au Salon. Acquis immédiatement par des marchands qui attendaient avec impatience qu'ils fussent terminés, ils passèrent de l'atelier de M. Detaille dans des cabinets d'amateurs, et quelques privilégiés purent seuls juger de la délicatesse de pinceau avec laquelle ces toiles étaient traitées. Ces peintures, exécutées pour répondre aux sollicitations qui arrivaient de toutes parts, n'empêchèrent pas M. Detaille de consacrer le meilleur de son temps à exécuter, en vue du Salon, un tableau dont le sujet était encore emprunté à la vie du soldat. Mais ce ne fut pas l'histoire contemporaine qu'il interrogea cette fois. Il représenta un épisode de la triste campagne de 1814 : *Un Engagement entre les Cosaques et les gardes d'honneur*. Ce tableau n'eut pas le même succès que son aîné : le critique de la *Revue des Deux Mondes* n'en dit qu'un mot, et Théophile Gautier préféra le décrire que l'apprécier : « *L'Engagement entre les Cosaques et les gardes d'honneur* (1814), dit-il, tel est le titre du tableau de M. Detaille, cet élève de Meissonier qui est déjà un maître. Dans un bois dépouillé de feuilles, galopent, en se sabrant et en se tirant des coups de pistolet à brûle-pourpoint, les Cosaques et les gardes d'honneur mêlés par l'impétuosité du combat. Les Cosaques ont le dessous, et, poursuivis l'épée dans les reins, semblent se précipiter hors de la toile ; celui qui se retourne pour lâcher son coup de pistolet, et qui porte aux arçons de la selle des volailles, des jambons, des légumes et les défroques

1. Ce tableau, qui représente deux incroyables dans un paysage d'hiver, fut gravé avec talent par M. Rajon, pour le *Musée universel*.

enlevées aux morts est une vraie merveille d'exécution [1]. » Malgré la réserve des critiques au sujet de ce tableau, on ne put cependant s'empêcher de reconnaître la finesse d'expression des figures, l'exactitude des uniformes et l'habileté de la mise en scène; on reprochait seulement au tableau une exécution un peu maigre et une certaine sécheresse dans le dessin des soldats qui se détachaient en silhouette sur un paysage d'hiver un peu triste. Le soin avec lequel les détails même les plus insignifiants étaient rendus, nuisit encore à l'ensemble de l'œuvre en disséminant



l'intérêt et en empêchant l'œil de s'arrêter là où il importait qu'il s'arrêtât tout d'abord.

Les malheurs qui fondirent sur notre pays quelques mois après la fermeture du Salon forcèrent M. Detaille à abandonner momentanément sa palette et ses pinceaux. Par son âge, M. Detaille était appelé à faire partie de la garde nationale mobile. M. le général comte Pajol, qui commandait une brigade d'infanterie du 4e corps d'armée, proposa au jeune artiste de le prendre comme secrétaire. M. Detaille accepta avec empres-

1. *Journal officiel*, 18 juillet 1870.

sement cette proposition et partit immédiatement pour aller se mettre à la disposition du général; il devait le retrouver à Thionville, mais lorsqu'il arriva, la brigade était déjà partie; elle avait une des premières reçu l'ordre de se porter en avant, et on ne put exactement renseigner M. Detaille sur la position qu'elle occupait; il fut donc forcé de renoncer à remplir le poste de confiance qui lui était offert; il revint bien vite à Paris, endossa l'uniforme de simple soldat et prit une part active aux opérations militaires du siége de Paris. Pour un homme qui avait toute sa vie aimé à se renseigner sur la vie du troupier, sur les habitudes des camps, l'occasion était favorable. M. Detaille profita du court espace de temps qu'il passa sous les drapeaux pour compléter son éducation militaire, pour s'instruire des moindres détails du métier et pour se mettre au courant des devoirs imposés aux officiers et aux soldats.

Au mois de novembre 1870, il remplit auprès du général Appert les fonctions qu'il avait dû remplir au début de la campagne auprès du général Pajol; il fut attaché au secrétariat, et il rendit au corps d'armée auquel il appartenait d'importants services : il dessinait pour l'état-major les positions ennemies, relevait les plans des environs de Paris et apportait à ces travaux topographiques le soin et la précision qu'il apportait à toutes choses.

Cette vie passée au milieu des camps, à la tranchée ou non loin de la bataille, laissa sur l'esprit de M. Detaille une impression durable. Il fut frappé de certaines choses dont il avait été le témoin, à tel point que lorsqu'il eut pu retrouver le calme, il rendit avec une réalité saisissante, avec une exactitude photographique, pour ainsi dire, plusieurs scènes auxquelles il avait assisté. Au nombre des aquarelles inspirées par la triste guerre de 1870-1871, nous nous souvenons en avoir vu deux au cercle de la place Vendôme qui nous ont laissé une impression de mélancolie profonde : dans la première, par un temps sombre et nuageux, une longue file de brancardiers quitte la tranchée où se voit encore une batterie de mitrailleuses; ils montent un coteau et se dirigent vers le champ de bataille pour ramasser les blessés ou enterrer les morts du dernier combat; dans la seconde, une vingtaine de Saxons foudroyés par un coup de mitrailleuse sont restés debout l'arme au pied, immobiles de l'immobilité de la mort, semblant attendre encore l'ennemi qui venait de les surprendre et de les anéantir. La façon avec laquelle sont rendues ces deux scènes lugubres, éclairées par un jour de circonstance, ne permet pas de douter que l'auteur ait vu ce qu'il a peint et n'ait eu qu'à se souvenir pour composer ces deux dessins exécutés avec une habileté prodigieuse et avec une effroyable exactitude.



CUIRASSIERS

(dessin de Mr Detaille)

Gazette des Beaux-Arts

Imp A Durand

A côté de ces aquarelles était exposé dans les mêmes salles un tableau que des raisons d'un ordre supérieur, raisons absolument étrangères à la question d'art, avaient empêché de paraître à l'Exposition annuelle. Une photographie que tout le monde a pu voir aux vitrines des principaux marchands de Paris a fait connaître la composition de ce tableau, que M. Detaille avait intitulé *les Vainqueurs*. Sur des chariots à quatre roues, traînés par des chevaux étiques, sont empilés pêle-mêle meubles, pendules, tableaux, matelas, objets de toute nature volés dans



quelques villas des environs de Paris; plusieurs soldats, avec ou sans leurs armes, escortent cette honteuse conquête à laquelle l'armée n'a pas seule contribué; quelques juifs allemands, vêtus de longs carricks et coiffés de chapeaux démesurément élevés, font partie du glorieux cortége, et l'un d'eux cherche à faire comprendre à un soldat la valeur du tableau qu'il lui montre. La campagne est couverte de neige, le ciel est gris; à l'horizon on distingue à peine, tant le temps est brumeux, les tours de Notre-Dame et de Saint-Sulpice et le dôme doré des Invalides; l'artiste, en entourant à dessein ce convoi triomphal des plus tristes aspects, a tenu à donner à cet acte barbare le cadre qui lui convenait.

Si le nom de M. Detaille ne fut pas cette fois inscrit au livret du Salon,

la faute n'en est donc pas à l'artiste dont le tableau fut, quoique absent, jugé digne de recevoir une récompense. Le public artiste n'avait pas ignoré les causes qui avaient motivé, l'exclusion du tableau de M. Detaille des salles de l'Exposition annuelle, et il attendait avec impatience qu'il pût reprendre la place à laquelle lui donnait droit son très-réel talent. L'attention était donc tout naturellement portée sur le jeune artiste qui s'était vu fermer les portes du Salon de 1872, et l'œuvre exposée répondit triomphalement à l'attente générale ; elle accusait chez l'artiste un progrès très-sensible et témoignait de qualités nouvelles que les peintures antérieurement exposées n'avaient qu'incomplétement fait pressentir. De tous les tableaux de genre exposés, la toile de M. Detaille, *en Retraite*, était, sans contredit, la meilleure ; habilement composé, dessiné avec soin et possédant toutes les qualités de scrupuleuse exactitude que l'on est accoutumé à trouver dans les peintures de ce jeune artiste, ce tableau avait en outre une coloration harmonieuse et témoignait d'une entente de l'effet pittoresque très-remarquable. Un capitaine d'artillerie se retourne brusquement au premier plan pour donner l'ordre à des artilleurs de rallier une mitrailleuse qui tire encore, mais que menace l'ennemi qui avance ; sous bois on voit la batterie à laquelle appartient cette mitrailleuse se préparer tout entière à la retraite ; les balles et les obus sifflent de toutes parts ; les soldats, par un mouvement instinctif, courbant le dos et baissant la tête, semblent se soustraire à la mitraille qui pleut autour d'eux ; au premier plan quatre mobiles, d'un réalisme un peu violent peut-être, gisent dans la neige et dorment du sommeil éternel ; l'intérêt est répandu avec art sur les parties que le peintre a voulu accuser. Ici le détail disparaît pour laisser place à l'ensemble ; malgré l'exactitude du costume, malgré la justesse des mouvements, malgré la vérité de la pantomime de chaque combattant, on assiste en réalité à l'action, on comprend l'opportunité du commandement ; tout ce qui est extérieur disparaît pour laisser place à la pensée, et l'artiste, dans cette toile, a montré qu'il savait aussi bien sentir qu'il savait peindre. Jusqu'à ce jour, il s'était révélé au public comme un peintre habile, ce tableau le place au rang des véritables artistes.

Cet ouvrage, *en Retraite*, exposé cinq ans après que le premier tableau de M. Detaille a paru au Salon, donne raison à tous les éloges qui ont été adressés au jeune artiste. Les espérances que ses premiers tableaux avaient fait concevoir ont été pleinement réalisées. Il a su résister aux tentations qu'engendre le succès ; il a continué à travailler d'après nature, à étudier les règles de la composition, à se fortifier dans le dessin. Le plus souvent il peint en plein air ; son œil, qui a des indiscrétions photogra-

phiques, perçoit dans ses moindres détails les objets qui s'offrent à sa vue; sa main docile, qui se laissait aller dans le début à retracer trop minutieusement le détail au détriment de l'ensemble, commence à subordonner la partie au tout; elle est aussi souple que par le passé, mais elle donne à chaque fragment de l'ensemble sa valeur relative et noie à propos les parties qu'il est inutile d'accuser ou qui pourraient nuire à l'effet général. Les contours de ses figures, souvent un peu secs dans ses premiers ouvrages, tendent à s'assouplir; ils se lient mieux avec les objets qui les environnent et se profilent d'une façon moins aride que précédemment. La recherche de l'exactitude de l'uniforme et le goût de M. Detaille pour les costumes ne l'empêchent pas de donner au corps humain sa forme précise, sa construction rigoureuse. De même que le capitaine le plus sévère n'aurait rien à reprendre à l'ajustement de ses soldats, de même le professeur le plus méticuleux n'aurait aucune observation à faire sur le dessin même de la figure qui porte le vêtement, qui endosse la tunique ou la cuirasse. M. Detaille n'envisage pas le soldat au même point de vue que Charlet ou que Raffet; il n'a pas, du moins jusqu'à ce jour, comme ces maîtres, cherché à rendre le côté familier ou le côté épique du troupier; il s'est contenté de le portraire tel qu'il l'avait vu dans son enfance, aux revues ou à l'exercice, ou dans sa jeunesse, en campagne et au feu. M. Detaille n'a pas encore dit son dernier mot, au surplus; il est assez jeune, assez studieux pour que l'on soit en droit d'espérer que son talent, qui s'est révélé de si bonne heure, qui s'est affirmé à un âge où d'ordinaire on est encore à l'atelier, se développera dans le sens qui lui convient le mieux, et ne tardera pas à s'imposer [1].

GEORGES DUPLESSIS.

1. En dehors des ouvrages que nous avons eu l'occasion de citer dans ce travail et qui suffisent à donner la juste mesure des aptitudes de M. Detaille, il ne serait pas difficile de mentionner quelques autres compositions dues au crayon précis de ce jeune artiste. Il fit quelques essais de lithographie; il dessina pour un amateur qui le lui avait demandé, un éventail sur lequel il représenta *le tour du lac au bois de Boulogne;* et il traça à la plume, pour les *Fables* de La Fontaine éditées par M. Jouaust, un dessin, *le Savetier et le Financier,* qu'un procédé a rendu un peu lourdement. Les croquis qui accompagnent cette notice et qui sont pris dans les albums du jeune peintre démontreraient d'ailleurs facilement, si les œuvres exposées par lui n'étaient là pour l'accuser hautement, la souplesse de son talent et la sûreté de son savoir.



LA

CHAPELLE DU PALAIS RICCARDI



E palais Riccardi à Florence, ou logèrent Léon X, Charles VIII, Charles-Quint et bien d'autres personnages illustres, eut pour architecte Michelozzo qui l'éleva pour Cosme de Médicis. Filippo Brunelleschi avait fait également un projet, « mais, dit Vasari, son projet parut trop somptueux et trop vaste à Cosme, qui craignait d'exciter l'envie de ses concitoyens ». En 1659, le palais fut acquis par Gabriel Riccardi, dont il a depuis porté le nom.

L'emploi des bossages donne au palais cette apparence de solidité un peu massive qu'on trouve également au palais Pitti et qui est un des caractères de l'architecture florentine au XVIe siècle. Les richesses que renferme le palais Riccardi ont de tout temps fixé l'attention des savants et des artistes. La bibliothèque, très-considérable, possède, entre autres richesses, le manuscrit autographe de l'*Histoire de Florence*, par Machiavel, une défense de Savonarole, par Pic de la Mirandole, le testament de Filippo Strozzi qui se tua lui-même en prison, priant Dieu de le mettre dans le lieu où est Caton, des diptyques fort curieux du temps de Justinien, etc. Luca Giordano en a décoré les plafonds avec ce talent aimable et facile qui charme la vue par l'habileté de la touche et l'entente du décor.

Ce n'est pas là pourtant que s'arrêtent ceux qui demandent à l'art une pensée plutôt qu'une sensation, et qui aiment à rêver devant une peinture. Ceux-là vont à la chapelle voir les fresques de Benozzo Gozzoli,

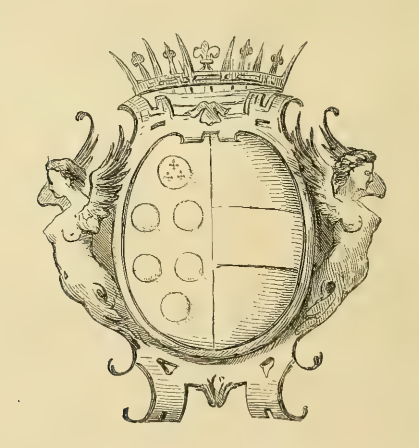


LE CHANT DES ANGES, PAR BENOZZO GOZZO

Dans la chapelle du palais Riccardi, à Florence.

l'élève d'Angelico de Fiesole. Ces fresques, d'une conservation remarquable, ont été exécutées en 1459, pendant la jeunesse de l'artiste, et plusieurs années avant la fameuse série du Campo Santo. Une *Adoration des Mages* et une *Nativité*, dans lesquels Benozzo Gozzoli a introduit plusieurs portraits, entre autres le sien, sont particulièrement remarquables par la sincérité avec laquelle la nature est rendue. Le *Chant des Anges* est une composition d'un style à la fois gracieux et mystique. Que de réalité pourtant dans ces figures d'adolescents ailés et nimbés, qui chantent la gloire de Dieu! Au xve siècle, on n'avait pas encore imaginé la théorie qui veut proscrire l'idéal au nom de la vérité, et les artistes de ce temps eussent été bien surpris si on leur avait dit qu'il viendrait un jour où ces deux termes seraient regardés comme irréconciliables. L'étude des maîtres nous transporte dans des sphères oubliées ou méconnues, et, dans la chapelle du palais Riccardi, on se sent emporté, loin des vulgarités contemporaines, dans des hauteurs que l'art n'aurait jamais dû abandonner.

***



LA

GALERIE DE M. SUERMONDT[1]

II.



Rembrandt ayant été, conformément aux exigences de la justice, mis au premier rang et étudié avant les autres maîtres hollandais, nous pouvons, avec une certaine sérénité de conscience, examiner aujourd'hui chez M. Suermondt les œuvres de la même école et du même temps. L'intelligent amateur n'a pas manqué de faire une belle place dans sa collection à un peintre que la critique moderne a remis à la mode, Frans Hals. Il faut étudier librement ses ouvrages, avec la secrète espérance d'y trouver une note nouvelle pour l'histoire de son talent.

Un mystère plane sur les commencements de Frans Hals. Bien que sa famille fût originaire de Harlem, il est né en Flandre, et vraisemblablement à Anvers; mais il revint, très-jeune encore, habiter la Hollande. Le 2 septembre 1611, il est à Harlem et y fait baptiser un fils. Né en 1584, Hals avait alors vingt-trois ans.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 371. Indépendamment des Van Dyck mentionnés dans notre premier chapitre, M. Suermondt possède du maître flamand une importante grisaille, le *Christ mort* entouré de la Vierge, de Madeleine et de saint Jean. C'est le sujet qui a été gravé par Caukerken. Nous reproduisons cette peinture en tête du présent article.

Les anciens biographes, qui ont écrit d'après des traditions orales ou d'après des documents aujourd'hui perdus, affirment que Frans Hals eut pour maître Karel Van Mander. Pourquoi pas? Van Mander est venu fonder à Harlem en 1583 une sorte d'académie, et il paraît y avoir vécu jusqu'en 1604, époque à laquelle il se fixa à Amsterdam. Un tableau, que possède M. Suermondt, prouve que Hals peut fort bien avoir été l'élève de Van Mander.

Il s'agit du *Trio joyeux*, dont M. Unger vient de terminer la gravure pour la prochaine livraison de son recueil, la *Galerie Frans Hals*. Le sujet n'est pas des plus vertueux. Un homme d'un âge mûr, mais dont la prunelle est encore fort animée, tient assise sur l'un de ses genoux une très-jeune fille habillée comme les élégantes de la fin du règne de Henri IV, corsage de soie à crevés, grande collerette empesée et montant à la hauteur de la coiffure. Le galant personnage paraît dire à l'innocente des propos assez malséants, et le silence à la fois naïf et malicieux de son sourire démontre qu'elle n'est pas sans les comprendre. Derrière ce groupe, une autre jeune fille, vêtue aussi avec luxe, car elle a dans les cheveux un rang de perles, agite au-dessus de la tête du vieil amoureux une étrange couronne faite de saucisses et de boudins qui s'enroulent et tournoient comme les classiques serpents des furies. Cette singulière peinture doit dater de 1610 à 1615. C'est l'œuvre d'un débutant, déjà fort, mais qui parle l'ancien langage. L'exécution est plus flamande que hollandaise. On sait — bien que ses tableaux soient tout à fait rares — quel était le procédé de Karel Van Mander, quelle fut aussi, avant le retour de Rubens en 1609, la méthode de Martin de Vos, des Breughel et autres flamands du XVII[e] siècle commencé. Pour les colorations, le sens de l'harmonie leur échappe : le ton local est vif, l'ensemble est un peu discordant. Ce défaut se retrouve dans le *Trio joyeux*. La peinture présente çà et là des duretés ; certains détails sont secs, mais l'expression individuelle des figures est déjà poussée très-loin, et aux lèvres rieuses des jeunes filles, aux fossettes qui se creusent dans leurs joues roses, aux rondeurs du sein que la collerette ne songe pas à cacher, on devine l'artiste qui modèlera à coup sûr et qui, dans les portraits qu'il médite, saura, comme les vrais maîtres, exprimer la vie.

Frans Hals est tout à fait lui-même dans les œuvres dont il nous reste à parler, le *Jeune garçon rieur*, le charmant petit portrait d'un cavalier que M. Unger a gravé récemment, et qui porte au revers du panneau la date 1625 ; enfin le *Jeune garçon qui chante*, large et saine peinture où se lit le monogramme connu, F H, l'F greffé sur le premier jambage de l'H. C'est à propos de ce petit chanteur que Bürger a écrit les lignes sui-

vantes : elles caractérisent à la fois le peintre et le critique : « Tous les coups de brosse marquent, lancés justement et spirituellement où il faut. On dirait que Frans Hals peignait comme on fait de l'escrime et qu'il faisait fouetter son pinceau comme un fleuret. Oh ! l'adroit bretteur, bien amusant à voir dans ses belles passes ! Parfois un peu téméraire sans doute, mais aussi savant qu'il est hardi. »

Cette facilité triomphante se retrouve dans le double portrait désigné sous le nom de la *Petite fille d'Ilpenstein et sa bonne* et dans l'effigie très-étrange d'un homme âgé, sorte de philosophe mélancolique dont le front proéminent cache un monde de pensées et dont le costume et l'attitude révèlent un mystérieux caractère. Ce portrait, d'une exécution magistrale dans son apparente négligence, est du temps où Frans Hals avait des ennuis et des dettes, car il eut, comme Rembrandt, une vieillesse traversée de bien des soucis. Le grand artiste descendit peu à peu les pentes qui conduisent de la gêne à l'indigence, et, lorsqu'on voit dans les registres de la gilde des peintres de Harlem en 1661 que Frans Hals est dispensé, à cause de son âge, du payement de la cotisation de six sous imposée aux membres de la confrérie, il faut lire entre les lignes, il faut comprendre que cette exemption n'avait d'autre cause que la plus désolante pauvreté. Et ce qui est fait pour étonner, c'est que cette période de misère correspond pour F. Hals à un déploiement de vigueur, à une audace d'exécution, à une fierté de travail qui le rapprochent de Rembrandt. Frans Hals a toujours eu du talent, mais, comme chez son illustre voisin d'Amsterdam, ce talent devint de plus en plus libre avec les années; il se déchaîna et, changé en torrent, il rompit ses digues. Le portrait de *Hille Bobbe*, une des pages les plus étonnantes de la peinture néerlandaise, est l'œuvre d'un homme qui avait déjà soixante-cinq ans, soixante-dix peut-être.

Hille Bobbe, c'est la vieille sorcière de Harlem, la redoutable mégère dont on parle avec menace aux enfants qui pleurent. Les lecteurs de la *Gazette* la connaissent bien : Bürger l'a décrite, Flameng l'a gravée d'un outil sincère et sans la flatter. En entrant dans la galerie Suermondt, et quoique de pareilles connaissances soient quelque peu compromettantes, j'ai retrouvé en elle une amie. Hille Bobbe est assise auprès d'un large pot d'étain. Sur son épaule gauche est perché un sinistre hibou. L'oiseau est sérieux, la vieille est de bonne humeur, et elle rit d'un grand rire, sorte de rictus un peu fou qui, ouvrant la bouche, se continue dans les yeux. Cette sorcière n'a rien qui puisse inspirer la confiance. Elle ferait peur à Watteau, à Prudhon, à tous les charmeurs ; mais Goya l'aurait comprise, et si Rembrandt a vu ce terrible portrait, il a dû se dire que

Frans Hals peignait aussi bien que lui. Le bonnet et la collerette étant d'un blanc chaleureux et d'une indescriptible finesse, le visage de Hille Bobbe s'épanouit et se détache au milieu de ces blancheurs dans une gamme grise un peu verdissante ou du moins olivâtre. Les noirs modérés de la robe sont admirables. L'accord des tons est magnifique, et, quant à l'expression, bien qu'elle soit soulignée à outrance, il n'y a dans cette tête, sinistrement égayée, aucun élément de caricature. Certes la vieille Bobbe était ainsi, et sur sa laideur naturelle Hals n'a superposé aucune laideur idéale. Pour l'exécution, elle dépasse en furie savante tout ce qu'il est possible de rêver. C'est le cas ou jamais de rajeunir ici le fameux cliché du « balai ivre » dont on accusait les romantiques de se servir ; mais dans cette peinture, l'ivresse du pinceau n'est que de la science exaltée, la folie n'est que de la verve, une verve qui se surveille et qui a sa loi. Si aventureuse qu'elle paraisse, la touche est toujours posée dans le sens de la forme, elle ne fait pas mentir la structure intérieure, elle l'accuse au contraire, elle modèle les méplats, elle dessine les dessous. Cette peinture, faite pour effrayer les timides, est d'une allure superbe. Qu'elle reste donc à jamais classée parmi les chefs-d'œuvre de Frans Hals.

Dans les *Musées de la Hollande*, dans la *Galerie Suermondt*, dans la *Gazette* et partout, Bürger a parlé avec la plus vive sympathie de ce peintre, encore un peu mystérieux, qu'on appelait il y a dix ans Théodore de Keyzer et qui, d'après des conjectures nouvelles, paraît avoir porté le prénom de Thomas. Au temps où la formule *magister dixit* était la règle indiscutée, nous nous serions incliné devant l'opinion de notre savant ami ; mais l'esprit moderne est plein de révoltes, et s'il y a aujourd'hui quelques écrivains qui méritent le nom de critiques, c'est peut-être parce qu'ils ont un peu d'insurrection dans l'âme. Thomas de Keyzer ne paraît pas aussi grand que Bürger aimait à le dire. Il semble avoir eu deux manières : ses petits portraits ont de l'accent, la touche y est mordante et serrée, et il est juste d'en faire état. Dans ses peintures de haute dimension, Keyzer est encore un très-beau peintre, mais sa personnalité n'est pas très-écrite, et l'on doit reconnaître qu'il est singulièrement loin de Rembrandt et de Hals. M. Suermondt possède plusieurs portraits de T. de Keyzer. L'artiste étant né à la fin du XVIe siècle, on doit considérer comme des œuvres de sa jeunesse les deux volets d'un triptyque, aujourd'hui disparu, dont M. Gilbert a donné le dessin dans la *Gazette* de 1869. Signés du monogramme T. D. K. et datés 1628, ces panneaux de forme haute représentent, l'un un gentilhomme qui a mis le genou en terre et qui a derrière lui son jeune fils, l'autre, une petite fille age-

nouillée auprès de sa mère restée debout. Assurément, ce sont là de bonnes peintures; l'exécution est facile et libre, les attitudes ont à la fois de la dignité et de la bonhomie; il y a même quelque intimité dans les têtes; on ne saurait pourtant voir dans ces honnêtes portraits qu'un art de seconde main, l'œuvre intelligente, bien faite, modérée, d'un artiste qui s'inspire des influences ambiantes et qui n'invente pas.

Karel Fabritius — encore une révélation de Bürger — est sans hésitation et sans mélange un pur adepte de Rembrandt. Malgré le zèle des chercheurs, ses œuvres connues restent rares. M. Suermondt a pu faire entrer dans sa galerie un portrait d'homme, peinture de dimension intermédiaire, qui révèle chez Fabritius, avec un pinceau assoupli, une certaine recherche de l'expression. Nous avons ici une note manuscrite de Bürger. « Buste, les mains jointes, attitude de prière; pourpoint brunâtre. — La lumière frappe discrètement les plans du visage. — Ménagement de clair-obscur tout rembranesque. »

Avant d'en venir aux peintres de conversations, aux historiens de la taverne ou de la chaumière, un mot doit être dit d'un maître dont nous savions le nom, mais que nous rencontrons pour la première fois, Pieter Quast. Il n'est point illustre, il ne le deviendra probablement jamais; il est original néanmoins et bien digne d'être étudié. C'est à peine si les livres parlent de lui. En fouillant mes vieux catalogues, je vois qu'après le décès de Mme Lancret, on vendit à Paris, en 1782, la *Tête d'un adolescent,* peinte sur bois, par « Quaste ». C'est évidemment notre peintre. Bürger, qui cite son *Chirurgien de village* du musée de Rotterdam, rattache Pieter Quast à l'école de Brouwer et d'Adrien Van Ostade. A voir ses peintures, rares d'ailleurs, parce qu'elles ont dû être démarquées par de subtils commerçants, la période de production de Quast correspond au règne de Louis XIII. Le tableau du musée de Vienne, *Danse de paysans dans un intérieur rustique,* est de 1633. Celui de la galerie de M. Suermondt est sans date : il est signé d'un monogramme formé de deux initiales. Il représente un homme debout et en pied qui, d'après le catalogue, serait un officier. Ce personnage, d'aspect assez peu militaire, a sur la tête un large chapeau et il porte avec quelque gaucherie un manteau blanc doublé de rose. L'intention caricaturale est évidente. Sous son costume galant, le rustaud paraît de courte noblesse et il a un peu l'air d'un laquais qui aurait volé les habits de son maître. L'exécution facile et sommaire n'est pas poussée très-loin; mais l'expression est bien lisible; le caractère ironique est finement indiqué, et nous prenons pour un bon peintre cet inconnu, ce Pieter Quast, qui eut à ce point le sentiment de la comédie.

Adrien Brouwer est admirablement représenté chez M. Suermondt; mais combien il est fâcheux que ce grand rieur n'ait pas daté ses peintures! L'histoire de son talent est difficile à dire. Il a été reçu maître à Anvers en 1631-1632, et sa première manière a sans doute quelque chose de flamand. Toutefois la vie de Brouwer fut si courte que les aventures de son pinceau ont dû être très-rapprochées. *Le Dormeur* est bien connu. Il a été gravé à l'eau-forte par le maître et reproduit à la première page de la monographie de Brouwer dans *l'Histoire des Peintres* de Charles Blanc. Vêtu d'une belle veste rouge, — car à ce moment Brouwer croit encore aux couleurs vives, — un jeune homme s'est endormi contre une cloison de planches : il tient une cruche à la main : au fond du cabaret, des buveurs jouent dans la pénombre. A propos de ce tableau, qui porte le monogramme A. B. accolés, Bürger remarque avec sa perspicacité ordinaire que Téniers a connu ce petit *Dormeur* et qu'il a, aux premières heures, subi l'influence de Brouwer. *La Danse de paysans* paraît appartenir aussi à ce que, dans l'histoire du maître, nous appellerions la période flamande. « La composition, dit encore Bürger, rappelle le style du vieux Breughel. » Nous retrouvons des rouges et des bleus dans *la Rixe*, terrible querelle où l'on voit un paysan se préparant à frapper avec un pot un de ses camarades qui va lui répondre par un furieux coup de poing en plein visage. Tout cela est mouvementé au possible, et poussé au maximum dans le sens de l'esprit et de l'expression. Mais peu à peu Brouwer se rappelle qu'il est né à Harlem, et, cherchant la note brune si chère aux maîtres de 1630 à 1640, il redevient Hollandais. *La Toilette*, que Wosterman a gravée sous le titre de *Superbia* dans la suite des *Sept péchés*, nous montre une femme âgée qui n'est nullement belle et qui, assise devant un miroir, ajuste coquettement sa collerette. Ici les colorations flamandes sont volontairement oubliées; le ton des chairs se mélange de bruns modérés; les blancs se réchauffent; il semble que Brouwer commence à regarder du côté de Hals et de Rembrandt.

Mais voici dans l'œuvre de Brouwer une page étonnante et imprévue, un *Clair de lune*. Nous savions qu'il avait été paysagiste; les preuves toutefois manquaient un peu. En 1745, Gersaint vendit avec le cabinet d'A. de la Roque un « petit paysage » de Brouwer, et il ne le vendit pas cher — 16 livres 19 sous,— ce qui ne fait point honneur aux connaisseurs du XVIIIe siècle. On trouve çà et là l'indication d'autres paysages de Brouwer. L'inventaire dressé après la mort de Rubens en signale trois, dont un *Lever de soleil*. Le *Clair de lune* de M. Suermondt eût été bien digne de figurer dans la collection du grand maître d'Anvers. Sur le

devant du tableau, quelques paysans; à droite, une chaumière; dans le fond un fleuve, et au-dessus de cette humble campagne, un ciel dramatique où la lune pâle donne aux nuages des reflets d'argent. Évidemment nous avons là sous les yeux un paysage que l'artiste a fait pour lui-même, sans songer à sa clientèle et pour garder aux murs de son atelier le souvenir d'une nuit qui l'avait ému. Nul doute sur l'authenticité de l'œuvre, marquée du monogramme A. B. et d'ailleurs fermement écrite dans la largeur d'une exécution où l'ensemble est plus cherché que le détail. Ce *Clair de lune* ne se rattache directement ni au paysage hollandais à la mode en 1640, ni au paysage flamand de la même époque. C'est une œuvre en quelque façon romantique et où se retrouve avant l'heure une sorte d'accent moderne. Et voyez combien la nature a d'irrésistibles séductions! Brouwer n'avait pas placé très-haut son idéal. Il peignait sans les embellir des rustres échangeant des gourmades dans quelque taverne enfumée; mais un soir, un rayon de lune l'a touché et lui a inspiré une meilleure ivresse. La sérénité des grands ciels silencieux s'impose à toutes les âmes, et tu fais partout des victimes heureuses, ô poésie!

Revenons à nos ivrognes. Il paraît que ce sont nos frères, et, bien que la *dronckenschappe*, si fréquente dans l'art hollandais du XVIIe siècle, soit un vice inélégant, il faut reconnaître que les « beuveurs très-illustres » ont de quoi nous intéresser lorsqu'ils sont bien peints. Jan Steen, le grand comique, a compris mieux que pas un les joies grossières du cabaret. Il fut quelque temps aubergiste et il n'oublia jamais les souvenirs de ce métier. Peintre, il donne à boire et à manger, et il a toujours un logement préparé pour les amours faciles. On n'est pas plus hospitalier que Jan Steen. Ses peintures un peu débraillées ne sont pas faites pour les couvents. M. Suermondt en possède deux. *La Querelle des joueurs* a été cataloguée par Smith, qui en loue le style large et magistral : Bürger a parlé aussi de cette composition rustique avec une complaisance que nous n'avons point de peine à comprendre. Mais à la *Querelle des joueurs,* qui ne compte pas moins de douze figures, nous préférons la *Joyeuse société,* scène intime et plus modeste. Quand nous disons « modeste », nous voulons, bien entendu, parler de la dimension restreinte du tableau, car le sujet n'est pas tout à fait édifiant. Une femme vêtue avec un certain luxe, et que nous qualifierions de courtisane si nous ne craignions de nuire à sa considération, est assise, et son attitude un peu penchée en arrière permet de voir que son corset n'est pas une prison bien gênante. Devant elle, un vieil amoureux, chauve et pesant, s'avance le verre à la main et paraît vouloir tenter l'escalade. Le

mouvement qu'il essaie entre-bâille la poche de son haut-de-chausse, et, prompte à saisir l'occasion propice, une atroce vieille, parente de celles que Régnier a si bien connues, s'empare allégrement de sa bourse, l'argent d'un imbécile étant toujours bon à prendre. Deux figures complètent la composition : un jeune homme, penché auprès de la belle, et dont le rire est celui d'un associé, et une servante debout qui, enlevant d'une main le chapeau du vieux galant, brandit de l'autre un large pot d'étain. Cette fable, empruntée au drame éternel de l'exploitation de l'homme par la femme, servira, je l'espère, d'enseignement à ceux qui ont perdu le droit d'être aimés pour leurs beaux yeux. Elle servira aussi de leçon aux peintres, pour la manière de grouper les personnages, de fondre les couleurs dans une douce harmonie, de marquer avec précision le caractère des têtes et d'exprimer par l'attitude un sentiment ou même une situation sociale. L'œuvre est, à tous les points de vue, excellente. C'est devant de pareilles peintures que, comme le spectateur du parterre, on serait tenté de crier à l'artiste : Courage ! Jan Steen, voilà la bonne comédie !

Adrien Van Ostade, qui fut, lui aussi, un piquant peintre des mœurs peu chevaleresques, a des moments de gravité et de recueillement. Quoique ses pédagogues soient volontiers tournés au grotesque, on apprend à lire dans ses écoles; ses paysans ne sont pas toujours ivres. Sans pouvoir passer pour un morceau de premier ordre, *l'Intérieur*, de la galerie de M. Suermondt, est un assez bon échantillon du maître. Ostade y a peint un paysan vu de dos et assis devant une cheminée. Coiffé d'un chapeau de feutre et vêtu d'une casaque noire à manches bleues, il a son chien à

A. Ostade
1667

côté de lui, et l'homme et la bête poursuivent chacun son rêve. Nous donnons la signature de ce tableau, à propos duquel notre sentiment se rencontre avec celui de Bürger. L'œuvre, si intéressante qu'elle soit, ne suffit pas à représenter le robuste maître, et M. Suermondt devra songer à acquérir tôt ou tard un autre ouvrage du grand Adrien.

Bürger ne pouvait manquer d'être frappé de *l'Intérieur villageois* d'Isack Van Ostade. C'est en effet une page très-remarquable : elle prouve que l'artiste céda plus qu'on ne croit aux séductions du clair-obscur à la Rembrandt. Deux hommes et trois enfants sont groupés autour de l'âtre. Un rayon lumineux éclaire toute la chambre et va, en

s'affaiblissant, éveiller un écho dans l'ombre des angles obscurs. « Tout le coin brillant de la peinture, dit Bürger, est superbe et fait songer aux effets de Rembrandt. » Le tableau est signé *Isack Van Ostade*, 1641. Cette date est véritablement bien intéressante. On sait que les dernières recherches de M. Van der Willigen ont constitué à Isack Van Ostade un commencement de biographie. Aujourd'hui le doute n'est plus possible : Isack a été baptisé à Harlem le 2 juin 1621. Il avait donc vingt ans ou à peu près lorsqu'il peignit *l'Intérieur villageois*. Cette précocité n'a rien qui doive surprendre : elle semble, chez les artistes du temps, être non l'exception, mais la loi. Nous avons les mains pleines d'exemples pareils.

Deux Metsu chez M. Suermondt. L'un, très-délicat, représente une *Jeune femme assise*, portant à ses lèvres un verre de vin; l'autre, bien rare et bien précieux dans l'œuvre du maître, est le portrait de sa mère, un portrait en buste et de grandeur naturelle. Elle n'est ni jeune, ni belle, mais, sous la cape qui couvre sa tête, elle a le sourire bienveillant et la dignité maternelle. La main tient l'un des cordons du capuchon noir; les pointes blanches du grand col retombent sur la poitrine. Ce costume a quelque chose de monastique. Bürger fait un vif éloge de cette peinture, presque unique en effet dans l'actif de Metsu; la physionomie est intime et vivante, et, entrevu une fois, cet austère visage ne s'oublie pas. Mais l'exécution semble un peu molle. Était-il prudent à Metsu d'élargir son cadre et de peindre des figures de grandeur naturelle? On peut en douter. Dans le portrait de l'amiral Tromp au Louvre, dans celui de sa mère à la galerie Suermondt, le talent de l'artiste semble se délayer et s'affaiblir. Il ne faut pas que Metsu mette trop d'eau dans sa fine liqueur.

On ne sait rien de certain sur Quiryn Van Brekelenkamp. Il n'est pas vraisemblable qu'il se soit formé chez Gérard Dov : sa manière est autrement large; elle confine à celle d'Adrien Van Ostade en se rapprochant parfois de l'accent vigoureux de Nicolas Maas. Le catalogue du Louvre nous dit que Brekelenkamp vivait en 1660 et en 1668. Bürger a ajouté quelque chose à ce vague renseignement. Il nous apprend dans *les Musées de la Hollande* que *l'Ermite* de la collection Lazienki à Varsovie est daté 1653, que *la Souricière* du cabinet Dupper à Dordrecht est de 1669. Pour moi, j'ai aussi une date inédite, et je la donnerai, convaincu que c'est avec des oboles qu'on fait les trésors. L'exposition qui nous montre la galerie Suermondt n'est pas la première, on l'a dit, que la Société néerlandaise ait organisée. Dans celle qui eut lieu à Bruxelles en septembre 1873, il y avait un bon Brekelenkamp, *la Liseuse*, appartenant à M. le comte du Chastel. Avec le monogramme Q. B., cette *Liseuse* porte une date — 1652. Ainsi dans l'état actuel de la « science », la

période de production de Brekelenkamp s'étend de 1652 à 1669. Pour avoir les éléments d'une biographie, il n'y a plus à retrouver que le commencement, la fin, et le reste.

Les deux Brekelenkamp de la galerie Suermondt sont excellents. *L'Étal de poissonnier* groupe sur une table des huîtres, des poissons, un plat ciselé, un citron, un seau en cuivre. Très-forte exécution, manière large et libre qui, décidément, ne permet pas d'enrôler le maître dans l'école des « finisseurs » à la Gérard Dov. Signé et daté *Q. Brekelenkamp, 1660.*

Le second tableau, *la Marchande de fruits,* révèle un effort de composition. Une femme et un enfant examinent l'étalage d'une fruitière assise derrière sa table à la porte d'une maison. Ici le monogramme Q. B. et la date 1661. Beaucoup d'accessoires très-bien peints; coloration vigoureuse; visible influence des grands Hollandais; rien qui ressemble aux miniaturistes de la décadence. En attendant les documents qui parleront tôt ou tard, nous imaginons que Brekelenkamp, né vers 1625, mort vers 1670, a connu Adrien Van Ostade, Nicolas Masa, peut-être même Pieter de Hoogh.

Ainsi qu'on l'a dit au commencement de ce travail, Bürger, qui avait donné deux articles à la *Gazette* sur les nouvelles acquisitions de M. Suermondt, est mort sans publier le troisième. Il en avait certainement écrit quelques pages. On a retrouvé les feuillets relatifs à cinq des Terburg de la collection, savoir : les trois portraits, *le Fumeur* et *l'Intérieur d'église.* Nous laissons la parole à Bürger :

« Les deux petits portraits ovales représentent M. Marienburg, receveur des contributions à Deventer, et sa femme, tous deux alliés à la famille de Terburg. D'après les traditions, M. Marienburg, frère du bourgmestre du même nom (1630 à 1648), était né en 1592, et comme il paraît avoir quarante-cinq ans dans son portrait, la peinture serait d'environ 1637... Mme Marienburg était de la famille Jordens et tante de la femme de Terburg, car la femme du peintre était une demoiselle Jordens, et ce nom se trouve accolé au nom de Terburg dans quelques documents contemporains. Ces renseignements ont été fournis à M. Suermondt par les descendants de la famille Terburg à Deventer, chez lesquels avaient été conservés jusqu'ici ces deux petits portraits et quelques autres productions de Terburg qui peuvent aider à éclaircir sa biographie.

« Le portrait de M. Marienburg est un peu mince, un peu sec, un peu rougeâtre, comme la plupart des portraits de Terburg en cette manière primitive; mais la femme est déjà d'une finesse et d'une harmonie exquises. Son visage est encadré par le bord empesé d'un bonnet

blanc, recouvert d'une cape noire dont les pans inférieurs retombent en angle sur une ample guimpe tout unie, enveloppant le torse jusqu'à mi-taille. Costume noir. Fond neutre.

« Le portrait d'homme debout, figure entière, est d'une époque postérieure et d'une qualité plus magistrale. Il a de longs cheveux châtains et des moustaches. Rabat uni, carré. Costume noir, avec petit manteau; bas noirs, souliers à rosette en ruban noir. Dans la main gauche, des gants. Le chapeau noir, à grands bords, est déposé sur une table à tapis de velours amarante, bordé d'une frange d'or. C'est le mobilier ordinaire des pièces où posent la plupart des portraits de Terburg, peu inventif et peu capricieux dans ses compositions. C'est d'ailleurs cette simplicité qui donne souvent à ses portraits un caractère distingué, ici, par exemple, où la couleur est veloutée, l'effet tranquille et très-harmonieux. Sur le barreau de la chaise est un beau monogramme, le même à peu près que celui qui est inscrit sur le manteau de la cheminée dans le chef-d'œuvre du Louvre, *Un Militaire offrant des pièces d'or à une jeune femme.*

« Notre *Fumeur*, qui est d'une qualité exceptionnelle, n'a aucun monogramme. Le sujet est un peu en dehors des habitudes fashionables de maître Terburg, amoureux des costumes de soie dont il habille même les demoiselles qui vident bravement de hauts vidercomes. Quand il fait des officiers et des trompettes, il leur donne le plus souvent pour compagnie des coquettes ensatinées. Si notre militaire avait pour partenaire une de ces femmelettes au profil fuyant, avec un beau verre de Bohême à la main, il vaudrait plus de mille guinées. La femme ajoute beaucoup d'agrément à la vie — et beaucoup de valeur à la peinture.

« Comme exécution, le *Fumeur* est peint avec une ampleur de brosse, une solidité de dessin, une énergie de couleur, qu'on trouve rarement chez Terburg, ce maître si délicat. Le pourpoint et le baudrier, dans des tons roussis, rappellent Jan Steen, quand il songe à Rembrandt.

« L'*Intérieur d'un temple protestant* (l'église de Deventer?) est encore plus singulier dans l'œuvre de Terburg. Est-ce que Terburg aurait peint de l'architecture? Pourquoi pas, puisque le paysagiste Jacob van Ruisdaël a bien fait l'*Intérieur de l'église neuve* à Amsterdam. (Collection du marquis de Bute, après avoir passé dans la collection Braancamp.) Ce qu'il y a de sûr, c'est que les cinq figures en avant d'une espèce de rampe formée par un banc d'église sont de Terburg et de son pinceau le plus fin. A droite, un gentilhomme vu de dos, manteau noir et chapeau à larges bords, accompagne une gentille jeune femme en robe citron, avec une guimpe et une cape noires. A gauche, un homme à cheveux blancs, son chapeau à la main, et une dame en costume noir, avec une

guimpe blanche, et tenant un éventail. En face d'eux, un jeune gentilhomme, en pourpoint jaune et haut-de-chausse gris-perle, l'épée pendue à un large baudrier : il tient à la main son chapeau à longues plumes blanches. Ce sont gens de qualité qui visitent l'église. En étudiant l'architecture on y retrouve les mêmes tons fins avec lesquels sont peintes les figures. Les lustres, les boiseries, les accessoires sont analogues aux décorations des intérieurs où conversent les élégantes *Sociétés* de Terburg. On peut donc croire que le tableau est tout entier de Terburg lui-même. Ces Hollandais ne savaient-ils pas faire tout? Aalbert Cuijp n'a-t-il pas fait des paysages, des animaux, des poissons, des fleurs, des fruits, des *nature morte?* Terburg et Metsu n'ont-ils pas fait des portraits de grandeur naturelle? Et Rembrandt, qui a fait des marines, des oiseaux et même des *vanitates !*»

Ceux qui ont lu les livres de Bürger (hélas ! il vient ici de se faire entendre pour la dernière fois!) savent avec quel zèle il s'était dévoué à la glorification de Jan Van der Meer de Delft. Il y revenait sans cesse, il en parlait comme d'un ami : douter de Van der Meer, c'eût été le blesser dans ses plus intimes tendresses. M. Suermondt possède du peintre de Delft des œuvres qui donnent une excellente idée, non-seulement de son talent, mais encore de la souplesse vraiment incroyable avec laquelle il traitait les genres les plus divers. Van der Meer peint d'un pinceau également sûr, des figurines élégantes ou rustiques, des intérieurs, et peut-être des paysages. A notre sens, sa meilleure manière est celle qu'il a puisée dans le voisinage de Rembrandt et de Pieter de Hoogh, la manière brune et vigoureuse, montée de ton et d'accent. Le *Jeune homme faisant des bulles de savon* date de cette période heureuse. La scène se passe dans la cour intérieure d'une habitation hollandaise. Les murs aux chaudes blancheurs, la note rouge des toitures, les brunes étoffes dont le jeune homme est vêtu, et par-dessus tout la fierté de l'exécution, font penser à notre Decamps. « Ce tableau, a dit Bürger, est peut-être le plus rembranesque de tout l'œuvre de Van der Meer. Il touche de très-près à Fabritius, et je suppose qu'il est de la première manière, avec son coloris bien plus intense que dans les fillettes élégantes dont les costumes indiquent des dates autour de 1670. »

Il est certain que Van der Meer, passionné dans sa jeunesse pour Rembrandt, a dû, dans la seconde partie de sa vie, suivre la mode et se laisser influencer par l'exemple de Terburg et de Metsu. Voici précisément une de ces élégantes dont Bürger parlait tout à l'heure, la *Jeune fille qui se pare*, tableau gravé dans la *Gazette* de 1866. Vue de profil et debout devant son miroir, la coquette paraît fort occupée à nouer le

ruban de son collier de perles. Elle porte un caraco citron bordé d'hermine, et ce ton vif, sagement tempéré d'ailleurs, se détache finement sur les fonds gris de l'appartement. C'est un tableau clair, d'une exécution délicate et caressée, et s'il ne portait la signature *J. V. Meer*, on y reconnaîtrait difficilement le peintre du *Jeune homme faisant des bulles de savon*. Dans l'histoire de la peinture on ne trouve pas beaucoup d'exemples de cette facilité à se transformer, à faire peau neuve à chaque renouveau de l'idéal.

Mais si souples qu'aient été la main de Van der Meer et son esprit, on hésite à croire qu'il soit l'auteur des paysages qu'on lui attribue. Sous ce rapport, celui que Bürger appelait le sphinx garde son mystère. Certes nous ne lui contestons pas l'étonnante *Maison rustique* qui a été gravée par Flameng et que les lecteurs de la *Gazette* connaissent bien ; nous acceptons sans inquiétude l'*Explosion de la poudrière de Delft*, dont l'effet est si juste dans son caractère mouvementé et douloureux ; mais comment ne pas se sentir troublé devant les *Dunes*, une page exquise où court la tranquille lumière, où respire l'intime poésie des solitudes ? Ce tableau est très-sérieusement signé *J. V. Meer*, Bürger l'a fait figurer dans son catalogue : il faut donc l'admettre, malgré toutes les révoltes de l'esprit. Inclinons-nous devant l'invraisemblable, mais cherchons toujours.

A propos de ce paysage et de quelques autres du même style, il est impossible de ne pas se rappeler qu'il y a eu au milieu du XVIIe siècle deux J. Van der Meer ou Vermeer, car dans l'orthographe du temps, le même nom comporte ces deux formes diverses. L'un c'est le sphinx de Bürger, le peintre de Delft ; l'autre, moins connu mais peut-être fort habile, est Jan Van der Meer de Harlem, celui qui naquit en 1628 et mourut en 1691. On peut voir sur son compte le livre de M. Van der Willigen qui possède son portrait. L'inscription qu'on peut lire sur ce portrait et d'autres documents établissent qu'il était paysagiste. Ce Van der Meer paraît avoir fait une certaine figure à Harlem. Il fut membre de la gilde de Saint-Luc. Et M. Van der Willigen, à qui nous empruntons ces indications, ajoute : « Bürger attribue les beaux paysages représentant des vues sur les dunes à Vermeer de Delft. Quoique je ne puisse fournir des preuves convaincantes de mon opinion, je crois que la plupart sont dus au pinceau de notre artiste de Harlem. » Pour moi, j'avoue mes perplexités. Peut-être faudrait-il, pour y voir plus clair, opérer un mouvement tournant et arriver à Van der Meer de Delft en passant par Van der Meer de Harlem. Les bons stratéges de la Hollande devraient tenter cette entreprise.

Van der Meer, le protée aux méthodes changeantes, nous amène au groupe des paysagistes, très-noblement représenté dans la galerie où s'attarde si complaisamment notre étude. Voici d'abord les précurseurs, et, à leur tête, Adrien Van de Venne, qui introduit toujours beaucoup de monde dans ses campagnes et qui peint ses figurines d'un pinceau mordant, avec le caractère le plus spirituel et la couleur la plus écrite. L'*Été* et l'*Hiver* sont signés *A. V. Venne*, 1614. Le sujet étant donné, on devine ce que le charmant inventeur en a su faire, et de quelle façon piquante il a éparpillé, ici des cavaliers et des promeneurs endimanchés, là des patineurs glissant sur la glace aux reflets bleuissants. Les Van Goyen, au nombre de six, ne présentent pas moins d'intérêt. Ils montrent, à des époques diverses, le talent de ce maître mélancolique pour lequel nous professons des adorations qui ne sont pas toujours restées secrètes. Sans nous révéler rien de bien nouveau sur son exquise finesse, la *Vue d'Arnheim* (1646), la *Vue de Nimègue* (1649), l'*Hiver*, qui porte une double date (1650 et 1651), nous disent combien il est juste d'aimer ce peintre dont la sobre palette joue tour à tour avec les bruns roux et avec les gris verts de l'olive. Un autre tableau nous apprend que, comme tous les honnêtes badauds de son temps, Van Goyen fit en 1630 le pèlerinage de Scheveningue. Un beau jour, une baleine vint s'échouer à la côte. Van Goyen alla voir le monstre et il ne manqua pas de représenter, sur le sable blond des dunes, la foule des curieux se pressant, bruns et microscopiques, autour de la bête énorme. Le tableau est charmant. On sait que l'échouement de cette baleine sur la plage a été une sorte d'événement dans l'histoire pittoresque de la Hollande.

Pieter Molyn est à peu près de la même école que Van Goyen; il est du moins du même temps. Il ne fait pas le grand paysage hollandais : il le prépare, il prend des notes pour les poëtes qui vont venir. Molyn, celui qu'on appelle le Vieux, a chez M. Suermondt un paysage de 1633, un chemin conduisant à une ferme à demi cachée sous les arbres. Comme Van Goyen, mais souvent avec des lumières plus claires, Pieter Molyn cherche l'unité : il y a un grand charme dans ses perspectives intimes, et tous les forts, les Ruisdael, les Hobbema, ont emprunté quelque chose à ce modeste initiateur.

La monotonie, une monotonie volontaire et presque héroïque, est aussi la caractéristique d'Hercules Segers. Cet habile maître est dans les livres; il est absent des musées. Descamps lui a consacré une notice curieuse, mais peut-être un peu chimérique. Rembrandt, qui aimait la bonne peinture, possédait en 1656 un *Groupe de maisonnettes* de Segers, une grisaille et six autres paysages. Si les œuvres du peintre sont introuvables

aujourd'hui, c'est parce que d'ingénieux brocanteurs en ont effacé la signature dans l'espoir de les faire passer pour des Philippe Köning, ou même pour des Rembrandt. L'exemplaire que possède M. Suermondt a échappé à cet inepte vandalisme. Ce beau paysage porte la signature ***Hercules Segers,*** le prénom étant très-visible, le nom moins distinct, comme si une mutilation commencée avait été interrompue par un remords. C'est un panorama tout à fait rembranesque : sur le devant, des accidents de terrains aux sinuosités adoucies ; au second plan, un village et une rivière ; au fond, la plaine. Grand ciel attristé ; coloration forte, brune, dans les tons veloutés de la châtaigne mûrie. Descamps ne manque pas de faire d'Hercules Segers un épouvantable buveur : le paysage de ce sympathique ivrogne prouve qu'il avait dans l'âme des trésors de mélancolie et de délicatesse.

On le voit : dans ce voyage autour des richesses recueillies par M. Suermondt, nous allons volontiers aux choses rares, cherchant à apprendre et curieux de tenter quelques excursions vers les terres inconnues. Cette manie ne nous empêche pas de sentir la saveur des maîtres incontestés. Comment ne pas admirer les deux Albert Cuyp, les *Dunes,* tableau monochrome et blond, du temps où l'artiste semble se préoccuper de Rembrandt, et la ***Rivière,*** lumineuse vision où le maître hollandais rivalise avec Claude et le dépasse peut-être en chaudes transparences ? Dans un genre différent, le *Cheval blanc* d'Adrien Van de Velde est une séduisante merveille. Ici, nous avons une note manuscrite de Bürger, et nous devons d'autant mieux l'imprimer qu'à notre sens le tableau qu'elle décrit mérite de figurer au premier rang dans l'œuvre du maître. « Sur une presqu'île, qui s'avance au milieu d'un fleuve, le cheval blanc, un autre cheval isabelle qui paît, cinq moutons dont trois couchés ; au second plan, sur une bande de terrain, un petit castel, des chaumières, quelques arbres. Tout se reflète dans l'eau. Beau ciel avec nuages blancs, extrêmement fin et harmonieux. » Mais la meilleure description est sans éloquence ; les mots ne disent rien : il faut voir ce Van de Velde, il faut lire et relire cette page exquise.

Le tableau de Hobbema, dont nous donnerons la gravure, vient de l'Angleterre, le seul endroit du monde où l'on puisse, non sans beaucoup de guinées, trouver encore quelques morceaux de ce maître si recherché, mais qu'on a fait la faute grave de placer à côté de Ruisdael. La ***Rivière,*** avec sa belle signature ***M. Hobbema,*** a été cataloguée par Smith. C'est un paysage boisé que traverse un cours d'eau. A gauche, un groupe d'arbres avec un chemin où l'on voit deux paysans ; de l'autre côté de la rivière s'étend un bois ; des roseaux et de hautes herbes donnent aux

premiers plans de la variété et de la richesse. Le soleil jette au loin sur la campagne des lueurs tour à tour vives au attiédies. L'exécution est très-soignée, et peut-être plus attentive au rendu du détail que la plupart des Hobbema. On voudrait même voir dans cette peinture un peu plus de largeur et d'abandon. C'est surtout dans le paysage qu'il est prudent de ne pas tout souligner.

Un pareil défaut ne saurait être reproché à Aart Van der Neer. M. Suermondt n'a pas réuni moins de sept tableaux de ce peintre des nuits transparentes. L'*Effet de lune* a été conquis en 1854 à la vente Mecklembourg, et parmi les habitués de l'hôtel Drouot plus d'un se rappelle encore ce tableau poétique. Bürger en a parlé, ainsi que des autres œuvres du maître. Pour nous, il nous semble que, dans sa récolte de Van der Neer, M. Suermondt a eu la main particulièrement heureuse en choisissant l'*Incendie d'Amsterdam*. La scène est disposée comme le plus pittoresque des décors. Les bords de l'Amstel sont garnis d'arbres et de maisons; au centre du tableau, l'eau s'endort chargée de quelques barques; au fond les perspectives de la ville incendiée. On voit sur les berges du canal courir des foules épouvantées ou curieuses, silhouettes brunes dans les rougeurs du feu. De sinistres reflets glissent sur l'eau noire et, dans le ciel lointain, montent des flammes et des fumées. Van der Neer est ordinairement le chantre des soirs mélancoliques; il glorifie la sérénité des nuits silencieuses. Ici, il ose affronter le drame, et son talent rêveur prend l'accent tragique. L'*Incendie d'Amsterdam* est la page la plus émouvante de son œuvre.

Mais le vrai poëte des campagnes hollandaises, c'est Jacob van Ruisdale. La galerie de M. Suermondt nous le montre dans toutes les formes de sa pensée : il est tranquille quand il le veut être, naïf même; il s'exalte lorsqu'une vive impression le domine. Dans *les Environs de Harlem*, tableau de la vente du baron de Mecklembourg, la vue est prise des blanchisseries d'Overveen. C'est le site que Ruisdael a tant de fois reproduit et où il mêle à la notion d'une exacte topographie un sentiment si poétique. *La Maison de campagne* est le portrait fidèle de la villa d'un grand seigneur ou d'un financier. *La Vue de la place du Dam* est, pour le maître, un morceau exceptionnel. Ruisdael, devenu architecturiste, peint avec le plus grand soin les maisons de la place et l'ancien bâtiment du poids public, qui avait été construit au XVIe siècle. Sur le premier plan, un marché, avec de nombreuses figurines attribuées à Églon Van der Neer. Mais le vrai chef-d'œuvre de J. Van Ruisdael chez M. Suermondt, c'est *la Mer houleuse*. S'ils veulent bien feuilleter la *Gazette* de 1869, nos lecteurs y retrouveront une vigoureuse eau-forte de Flameng d'après ce

tableau magistral. Bürger l'a aussi décrit et il en parle avec une admiration que nous partageons pleinement. Pour l'impression morale et aussi pour l'exécution, cette *Mer houleuse* paraît être du même temps que *la Tempête* du Louvre. C'est, dans tous les cas, un Ruisdael entraînant et grandiose. Célébrer l'Océan en furie, ce n'était pas, on l'assure, le métier de ce peintre des bois et des plaines; mais lorsqu'il a voulu peindre les tragédies de la mer, il a montré le sentiment le plus lyrique et la plus haute éloquence.

Le Bois de la Haye de Paul Potter est un tableau justement célèbre. Nos grands-pères l'ont connu à Paris chez le duc de Choiseul. Vendu en 1772 après avoir été gravé par Dankerts, il fut conservé jusqu'en 1777 dans le cabinet du prince de Conti. Plus tard *le Bois de la Haye* fut acheté par le prince Radziwill et envoyé en Pologne. A la suite de fortunes diverses, l'œuvre est venue s'ajouter aux richesses de la galerie de M. Suermondt. Nous donnons tout d'abord le fac-simile de la signature de ce



tableau fameux (1652). Et nous ajoutons que *le Bois de la Haye* représente le départ du prince d'Orange pour la chasse. Sous des arbres symétriquement rangés, on voit arriver les chasseurs et la meute, les fauconniers portant leurs oiseaux chaperonnés, un valet tenant en laisse le cheval du prince, et, au fond, son carrosse traîné par six chevaux gris. Deux ou trois vaches paissent sous les arbres, et la brusque entrée des chiens paraît les inquiéter un peu. « Belle matinée de septembre, » dit Bürger dans une note manuscrite. En effet, quelques teintes jaunissantes se mêlent par endroits à la fraîche verdure. Ce tableau est extraordinaire. Dans la clarté de ses colorations, dans sa finesse curieusement détaillée, il ajoute un enseignement à ce qu'on savait de Paul Potter. Ce maître a été un des plus tendres amoureux de la nature : le soin avec lequel il a, dans *le Bois de la Haye*, rendu la forme des arbres, la contexture des branches et presque le dessin de la feuille suppose chez lui une passion sans mesure, avec une persistance de volonté qui inspire un respect mêlé d'une sorte d'inquiétude. On se demande si la folie n'est pas au bout de pareilles outrances. Des flammes aussi intenses consument tout. Paul Potter n'avait pas vingt-neuf ans lorsque, le 17 janvier 1654, ses amis, vêtus du long manteau qui était l'uniforme de la mort, vinrent chercher son pâle cadavre et l'enterrèrent en pleurant.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

ARCHITECTURE ROMANE

DU MIDI DE LA FRANCE[1]



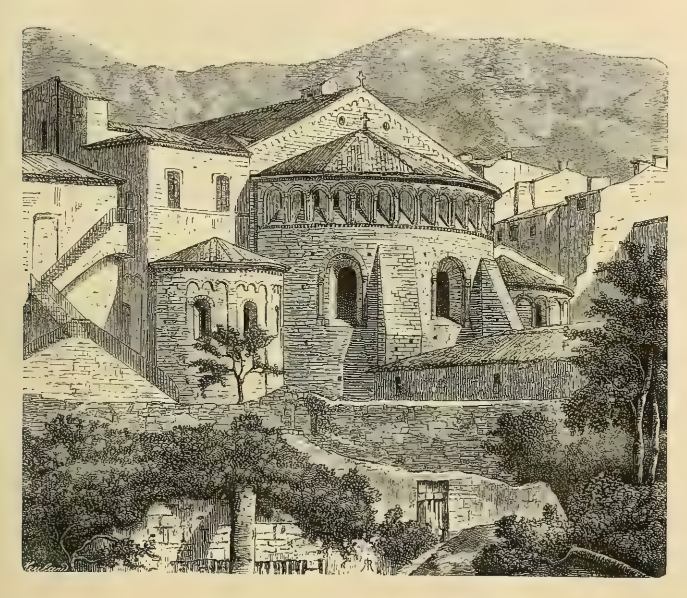
L'ÉGLISE de Saint-Guillem-du-Désert (Hérault) (t. I, pl. XXXVIII à LXIII) est attribuée à saint Guillem lui-même pour la nef qui serait de 804 à 812, et au premier abbé du monastère qu'il fonda, pour le chevet, qui serait du commencement du Xe siècle. Mais ce chevet ressemble tellement à ceux des églises rhénanes du XIIe siècle, qu'il est impossible de ne pas admettre une étroite parenté entre ces monuments, sans vouloir, de plus, insister sur le porche qui est voûté sur nervures cylindriques ni sur la porte dont les voussoirs en retraite sont profilés en gros tores.

Notre-Dame des Doms (t. I, pl. LII à LVI) est encore, suivant M. Révoil, une église carolingienne, et pour le prouver il apporte, dans la discussion des textes relatifs à la construction de cette église, une méthode d'interprétation qui peut le mener loin. Il existe, en effet, dans les archives du département de Vaucluse un acte de la fin du XIe siècle adressé par les chanoines réguliers de Notre-Dame des Doms à ceux d'une église de Saint-Ruf, rebâtie au commencement du siècle par plusieurs de leurs prédécesseurs. Les premiers s'y plaignent de ce que les seconds se refusant à l'ancienne obéissance ne leur envoient plus les charpentiers, les sculpteurs en pierre et les scribes (il s'agit peut-être de traceurs d'épures), qui donnaient leurs soins à la construction de l'église mère. (*Qui lignorum artifices vel lapidum sculptores vel scriptoria arte valenter inter eos habebantur..., majoris ecclesiæ structure operam dabant.*) Pour tout le monde, les mots *ecclesiæ structura* signifient « la construction de l'église ».

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 359.

Mais M. H. Révoil ne l'entend pas ainsi. Pour lui ces mots ne s'appliquent qu'à la réfection totale des murs supérieurs de la nef, de la corniche à modillons qui la surmonte et qu'à la restauration de cette église, qui avait souffert de la dernière invasion sarrasine.

Or, si l'on se reporte aux planches relatives à l'église de Notre-Dame des Doms, on voit une telle différence de style entre les détails du porche et ceux de la nef ainsi que de la coupole qui la surmonte, les premiers



ABSIDE DE SAINT-GUILLEM-DU-DÉSERT.

étant encore tout imprégnés de l'antique, les seconds n'en étant qu'une imitation dégénérée, qu'il est impossible de ne point croire que la seconde a été rebâtie de fond en comble et pour ainsi dire d'un seul jet. Quant au porche, Mérimée le croyait du VIe au VIIe siècle.

A propos de l'église de Vaison (Vaucluse) (t. II, pl. XXI à XXIV) M. H. Révoil, se donnant pleine liberté avec un texte qui le gène parce qu'il reporte à l'année 910, ce qui est déjà une date assez respectable, la construction d'une église qu'il croit carolingienne, dit en propres

termes (t. II, pl. 21) qu'il y a très-probablement confusion entre « les mots relever, restaurer et construire ».

De même pour l'église de Cavaillon (Vaucluse) (t. II, pl. XXV à XXX). Les auteurs citent une première dédicace en 1023, après une construction faite à grands frais, par suite d'un incendie qui avait détruit l'église et une grande partie de la ville. M. H. Révoil objecte que « il est très-probable que c'est encore là une restauration dont il s'agit, l'ancienne église ne pouvant avoir complétement disparu dans les flammes ». Quant à une seconde dédicace faite en 1232, il la trouve motivée par une deuxième restauration dont il retrouve les traces dans quelques détails extérieurs.

Or l'église de Vaison est voûtée en berceau ogival percé de jours à sa naissance et contre-buté sur les bas côtés par deux demi-berceaux outrepassés, et celle de Cavaillon est à une seule nef voûtée également en berceau ogival. Sa sculpture d'ornement est essentiellement de style roman.

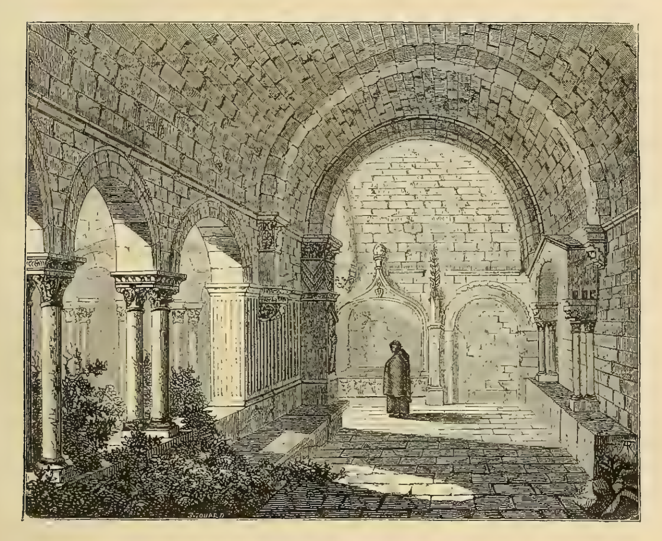
La nef de l'église de Saint-Trophime d'Arles, en vertu des marques d'appareil qu'elle montre aussi, n'échappe pas non plus à la règle. Il n'est point question ici de sa magnifique façade.

Après la mention d'une première construction par saint Virgile en 603, l'histoire ne parle plus que des actes accomplis dans cette église. Or des fouilles qu'il a exécutées dans la nef ont fait découvrir à M. H. Révoil une crypte du XIIe siècle dont les voûtes étaient supportées par un placage ajouté à des piles nécessairement antérieures, ayant de plus au centre une âme faite de piles plus anciennes. Il en conclut que ces dernières appartiennent à la construction de saint Virgile, au commencement du VIIe siècle, et que leur enveloppe est antérieure à la translation des reliques de saint Trophime en 1150 où la crypte fut construite. Or entre les années 601 et 1150 il s'est écoulé un assez grand nombre de siècles pour que l'église primitive, même respectée en 738 par les Sarrasins moyennant un tribut, ait été reconstruite sans que l'histoire en ait gardé la trace. Notons que la nef dont il s'agit est voûtée en berceau aigu contre-buté par les berceaux des bas côtés, et que les piles de support sont cantonnées de colonnes comme à Notre-Dame des Doms d'Avignon et à Saint-Sauveur d'Aix.

M. H. Révoil est en effet conséquent avec lui-même. Mais une étude de l'église Notre-Dame de Montmajour (Bouches-du-Rhône) (t. II, pl. XXXI à XL) nous permettra de donner une preuve de l'erreur où il est tombé, preuve qu'il ne pourra récuser car c'est lui qui la donne.

Comme il y a de nombreux textes relatifs à l'abbaye d'où dépend cette église, on se débarrasse de ceux qui gênent par cette raison déjà donnée que « construire, bâtir ou restaurer sont des mots très-souvent confondus et employés l'un pour l'autre par les chroniqueurs ou rédac-

teurs d'actes et de chartes ». Ainsi il est question d'une église sous l'invocation de la Vierge pour la construction de laquelle un archevêque d'Aix demande des aumônes à propos de la dédicace d'une autre église, celle de Sainte-Croix, commencée en 1019 [1]. En vertu de la libre interprétation des textes, la construction dont il s'agit ne serait qu'une restauration et la nef seule daterait du XI[e] siècle, tandis que la crypte qui est d'une construction très-savante et que l'abside qui la surmonte seraient



CLOITRE DE MONTMAJOUR.

du IX[e] siècle pour le moins. Des colonnes avec chapiteaux de même facture que les sculptures d'ornement de l'église Sainte-Croix auraient seulement été incrustées sur l'arête extérieure de l'ébrasement des fenêtres, lors de la restauration de la nef.

Nous ne voyons aucune trace de ces remaniements dans la pl. XXXIV (t. II) où les détails de ces fenêtres sont gravés ; mais un autre remaniement beaucoup plus important se voit pl. XXXIII. Il s'agit des piles d'entrée de l'abside. Elles sont profilées en une colonne qui supporte

1. L'église de Sainte-Croix est formee de quatre absides voûtées en demi-coupole, rayonnant autour d'une coupole centrale (t. I, pl. VI à VIII) et précédées d'un porche. Les feuilles des chapiteaux sont aiguës et en biseau.

l'arc-doubleau et en une colonnette qui supporte l'arc ogive de la croisée qui est voûtée sur nervure. Du côté de la nef, rien n'a été préparé pour recevoir cet arc ogive qui naît au-dessus de la moulure de l'imposte remanié. La conséquence à tirer de ce fait c'est que l'abside est postérieure à la nef au lieu de lui être antérieure.

Pour en finir avec la discussion, M. H. Révoil, résumant ses remarques sur les tailles en fougère qui sont pour lui un caractère fondamental de l'architecture carolingienne, s'en réfère à l'église de Germigny (Loiret) qui date de l'année 806, et où ces mêmes tailles se retrouvent.

M. G. Bouet, qui, dans ses discussions avec M. Ruprich-Robert sur la construction des églises romanes de Caen, a montré un grand talent d'analyse joint à un égal talent de dessinateur, a étudié cette église de Germigny dans le *Bulletin monumental* (t. xxxiv, pl. 588 et passim). Or les tailles en feuilles de fougère dont il s'agit n'apparaissent qu'à la base d'un pilier, et cette base est le résultat d'une reprise faite en sous-œuvre afin de consolider la construction exécutée sans aucun soin par des ouvriers barbares. M. G. Bouet a trouvé des traces irrécusables des étais employés pour soutenir la partie supérieure du pilier tandis qu'on le reconstruisait à sa base. La conséquence à en tirer, c'est que ces feuilles de fougère sont pour le moins postérieures au ixe siècle.

Ainsi des caractères tirés de la taille en feuilles de fougère, de la forme des lettres employées par les tâcherons pour marquer les pierres qu'ils avaient préparées, et des textes, quand il s'en rencontre, nous concluons que les églises que M. H. Révoil estime antérieures au xe siècle lui sont au contraire postérieures, et qu'elles n'ont rien de carolingien dans leur structure.

Certes toutes ces églises sont profondément imprégnées de style antique et complétement différentes de celles qu'on élevait à la même époque dans le Nord. Mais comment s'en étonner lorsqu'on songe au grand nombre d'édifices romains qui sont encore debout dans le midi de la France et lorsqu'on a eu l'occasion d'étudier l'influence que partout ailleurs où il s'en est rencontré ces monuments ont exercée sur la décoration des églises même ogivales. Dans la cathédrale d'Autun, on retrouve des souvenirs évidents des deux portes romaines de la ville. Dans la cathédrale de Langres, on reconnaît également l'influence exercée par la porte romaine encore debout dans un des faubourgs.

Si d'un autre côté nous comparons les églises que M. H. Révoil croit d'époque carolingienne avec le seul édifice qui soit authentiquement de ce temps, avec le dôme d'Aix-la-Chapelle, nous sommes forcé de reconnaître que la distance n'est pas moindre entre les deux pays qu'entre

l'ordonnance des deux édifices. A Aix-la-Chapelle la rotonde est entourée de deux ordres superposés de colonnes, souvenir évident de l'ordonnance des basiliques, qui laisse l'air et la lumière circuler librement de la nef aux bas côtés. Dans les prétendues églises carolingiennes, rien de cela. Quand il y a trois nefs, des piliers massifs les séparent, c'est à peine si le jour pénètre dans aucune d'elles, et des voûtes en berceau aigu ferment le tout, portées sur des arcs-doubleaux que butent des contre-forts extérieurs, détail si étranger à l'architecture antique.

Si nous refusons à M. H. Révoil d'admettre sa théorie, nous ne faisons aucune difficulté pour reconnaître que son livre sur l'*Architecture romane du midi de la France* est d'ailleurs excellent et ne perd rien à ce que les monuments dessinés et décrits entrent dans une classification qui, suivant nous, leur répugne. On les étudie mieux, au contraire, en les trouvant rapprochés, seulement l'auteur s'est trompé de date.

Ce que nous venons de dire afin de discuter les opinions de M. H. Révoil, suffit pour montrer quels sont le plan et le style des églises romanes du midi de la France. Les oratoires et les églises de petites dimensions sont à une seule nef, parfois aveugle, voûtée en berceau sur arcs-doubleaux portés par des piles en saillies sur les murs et reliés par des arcs. Une abside semi-circulaire la termine; souvent ornée de colonnes portant des arcs sous lesquels sont percées d'étroites et rares ouvertures.

Si l'église, plus importante, est munie de bas côtés, ceux-ci sont voûtés en demi-berceau contre-butant le berceau central. Une abside semi-circulaire se développe au chevet accompagnée de deux absidoïdes, qui ne forment pas toujours le prolongement des bas côtés. Leur disposition est parfois bizarre et nullement indiquée par la forme extérieure des murs du chevet.

Souvent aussi ce chevet est beaucoup plus large que la nef, comme à Saint-Guillem-du-Désert (Hérault), comme à Saint-Pierre de Maguelone (Hérault). Cela est surtout vrai lorsqu'il s'agit d'églises cistériennes comme au Thoronet (Var), comme à Sylvacance (Bouches-du-Rhône).

Il était de règle en effet dans l'ordre de Citeaux que cinq autels tous à peu près sur la même ligne fussent adossés au chevet.

Les clochers sont rares, et quand il en existe ils se trouvent en dehors du plan, comme ceux des basiliques italiennes.

Nous avons également insisté sur la décoration des portes, flanquées de deux colonnes et abritées sous un fronton également porté par deux colonnes d'un autre module, et montré que l'ébrasement des fenêtres était muni sur l'angle de colonnes engagées qui en portent l'archivolte.

Pour préciser les modifications de style que le temps a apportées avec

soi, il ne faudrait prendre que des types portant une date certaine ; ce qui est difficile, car les dates sont rares.

De plus, il faudrait, pour tirer de l'étude de ces types des conclusions rigoureuses, que tous eussent été construits et décorés avec le même soin et le même luxe par des ouvriers appartenant à la même école et aussi habiles les uns que les autres.

La date la plus ancienne, après le xe siècle, que donne M. H. Révoil sans la récuser, qui lui sert même pour vieillir une autre église, est celle de 1019, qui s'applique à la construction de Sainte-Croix de Montmajour (Bouches-du-Rhône) (t. I, pl. VI à VIII). La construction de cette chapelle circulaire flanquée de quatre absides jointives, ne peut nous donner d'indication ; mais la sculpture d'ornement de ses corniches et de ses frontons, faite en biseau et sans que les feuilles soient détachées de la masse, indique un art encore barbare.

Il y a une grande différence avec l'ornementation de l'église Saint-Ruf (Vaucluse) (t. I, p. XXVIII à XXXII), qui aurait été fondée en 1038.

La décoration de l'abside en est assez développée et de style tout antique dans certains chapiteaux. Mais, par raison d'économie sans doute, les feuilles de la plupart d'entre eux sont restées lisses et comme à l'état de simple ébauche. Il en est de même des feuilles entablées dans la gorge des moulures des impostes. Les fûts des colonnes sont ou cannelés ou décorés de moulures en zigzag, et les archivoltes des arcs sont profilés de moulures qui alternent avec des ornements géométriques. Il y a une parenté irrécusable entre certains de ces détails et ceux que nous retrouvons plus tard dans les églises romanes du Nord.

L'église de Saint-Gilles (Gard) (t. II, pl. XV à XVIII), si célèbre par la vis de son escalier que tous les compagnons tailleurs de pierre vont visiter pendant leur tour de France, et par son magnifique portail, plus important que celui de Saint-Trophime d'Arles, fut commencée en 1116.

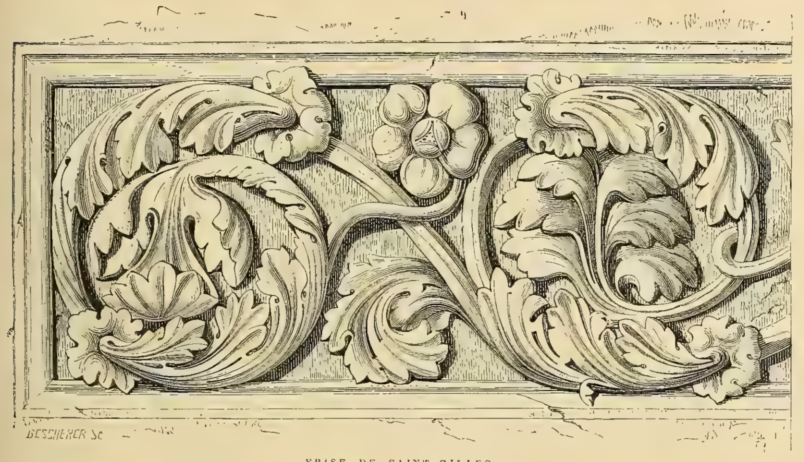
Ses chapiteaux sont d'un corinthien déjà altéré. Les feuilles, bien que détachées de la corbeille, sont largement massées. Si l'inspiration est antique, l'exécution ne l'est plus. Puis des griffes se détachent du tore inférieur des bases, afin de couvrir les angles du soubassement. Mais l'astragale appartient encore à la colonne.

Des oves, des grecques, des denticules s'allient avec des animaux et de grands partis de rinceaux feuillagés, sur les plates-bandes et les arcs.

Les églises de Thoronet (t. II, pl. XIV à XVI) et de Sylvacane (t. II, pl. XVII à XX), qui datent du milieu du XIIe siècle (1146 et 1147), ne peuvent nous fournir aucun indice à cause de la pauvreté cistercienne de leur ornementation. Les chapiteaux y sont à feuilles lisses. Tout ce qu'on en peut

dire, c'est que si les arcs de leurs ouvertures sont à plein-cintre, les arcs de leur ossature intérieure sont aigus, comme si l'ordre de Citeaux n'eût point osé montrer qu'il avait déjà subi l'influence de l'esprit nouveau qui transformait l'architecture.

L'église de Maguelone (Hérault) (t. I, pl. XLIV à XLVII), datée de 1178, est encore voûtée en berceau dans la nef, mais sur nervures à section carrée dans les bas côtés. Ses ouvertures sont en plein cintre. L'arc de décharge de la porte d'entrée seul est aigu. Si les chapiteaux sont encore décorés de la feuille d'acanthe, les formes ne sont plus antiques. Les



FRISE DE SAINT-GILLES.

animaux y interviennent fréquemment et se substituent même à l'élément végétal. Enfin de larges rinceaux à feuilles lisses, mais profondément découpées, y couvrent le linteau de la porte, gravé en outre d'une longue inscription qui date l'église.

L'influence de l'architecture du Nord est encore plus vivement accentuée dans l'église du Thor (Vaucluse) (t. I, pl. LVII à LXVI), qui date des premières années du XIIIe siècle. En outre que son unique nef est voûtée sur nervures portées sur des piliers, son abside très-décoré témoigne de beaucoup plus de fantaisie que précédemment dans la décoration de ses chapiteaux. Les feuilles d'acanthe, raides dans leur forme, s'y allient avec des oiseaux fantastiques qui parfois les remplacent.

L'astragale appartient au chapiteau pour les colonnes du portail et du

porche latéral, suivant une pratique constante dans l'architecture du Nord à partir du XIe siècle, tandis qu'elle appartient encore au fût pour celles de l'abside qui se rattachent ainsi à la tradition antique.

Il en est de même pour la plupart des églises que nous avons eu à citer jusqu'ici, mais il nous a semblé difficile de tirer de ce détail un



APÔTRE DE L'ÉGLISE DE SAINT-TROPHIME.

indice précis. Au porche de Saint-Gabriel, en effet, les astragales des colonnes qui encadrent la porte appartiennent au chapiteau, tandis que celui des grandes colonnes qui supportent le fronton dépendent du fût. Même différence, et dans le même ordre, pour le clocher et le chevet de l'église de Cavaillon. Dans les églises de Saint-Guillem et de Notre-Dame de Montmajour les astragales font partie du chapiteau suivant la tradition du moyen âge.

Dans l'église du Thor, les fûts des colonnes sont presque entièrement couverts de moulures, soit verticales, soit en spirale, soit en zigzag, et reposent sur des bases qui s'étalent sur leur support. Sur les archivoltes des arcs, les moulures se combinent avec les éléments ordinaires de l'architecture classique, oves, grecques, etc., ainsi qu'avec des feuillages taillés en biseau. Mais les portes d'entrée sont encore abritées sous les maigres moulures d'un fronton à modillons porté par des colonnes, comme sont ceux des prétendues églises carolingiennes de Saint-Sauveur d'Aix et de Saint-Gabriel. Les ouvertures sont cintrées en demi-cercle. Le clocher n'est plus une adjonction latérale, accolée à l'édifice dont le plan n'en est en rien affecté; il s'élève sur la travée du chœur qui précède l'abside, et se combine avec l'ensemble de la construction.

L'art ogival du Nord eut de la peine, on le voit, à s'introduire dans le Midi. Il présente alors tous les caractères d'une importation. Nous ne le trouvons guère d'ailleurs que dans certains cloîtres que M. H. Révoil n'étudie qu'en raison des églises auxquelles ils sont accolés et qui sont l'objet principal de son livre.

Les deux premiers volumes de *l'Architecture romane du midi de la France* sont consacrés aux monographies complètes des églises dont nous venons de nous occuper pour la plupart. Le troisième est surtout affecté à des études de détails sur les portes, les portails, les clochers, les autels, la sculpture d'ornement et les peintures murales.

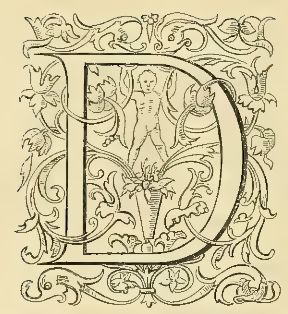
Des planches en très-grand nombre, et d'une fort remarquable exécution, éclaircissent le texte ou plutôt sont commentées par lui. Plusieurs sont d'une importance considérable. Telles sont celles qui reproduisent les portails de Saint-Trophime et de Saint-Gilles. De plus nous devons croire à leur exactitude, puisque c'est avec leur aide seule que nous avons pu combattre les idées de celui qui les a dessinées.

Un pareil ouvrage, par son importance ainsi que par le long travail préparatoire qu'il a exigé, fait le plus grand honneur à M. Henry Révoil. Si nous n'avons pu adopter les théories qu'a émises son auteur, nous nous plaisons à reconnaître leur parfaite sincérité, et que de plus elles ne portent aucun préjudice ni au texte ni aux gravures, puisque le premier énonce les faits historiques dans toute leur vérité avant que de les plier à une opinion préconçue, et que les secondes donnent des monuments tous les ensembles et tous les détails nécessaires pour les faire connaître presque aussi exactement que si on les étudiait soi-même.

ALFRED DARCEL.

LES PAYSAGISTES CONTEMPORAINS

DAUBIGNY[1]



AUBIGNY n'est pas seulement un de nos plus éminents paysagistes; son œuvre gravé suffirait seul à lui assurer une réputation durable. C'est vers 1839, au retour de son voyage d'Italie, que, désireux sans doute de fixer ses souvenirs, il s'essaya au maniement de la pointe. Il n'était pas fâché non plus de se mettre en mesure de satisfaire aux demandes des éditeurs qui, à cette époque, commençaient à recourir à l'eau-forte sur acier comme à un mode de gravure à la fois économique, rapide et résistant. Daubigny fournit en effet à la librairie une série de planches où, par concession au goût des éditeurs, il emploie les roulettes, passe des tons et fait les ciels à la mécanique. Mais cela ne retire pas aux petites scènes dont il a égayé ces livres, et notamment le recueil des *Chants et chansons populaires de la France*, le mérite de la composition et cette grâce aisée et naturelle dans l'arrangement qui semble un des dons de cette organisation essentiellement prime-sautière.

Aux Salons de 1841 et de 1845, Daubigny expose un cadre de six eaux-fortes. Déjà se formait, pièce à pièce, cette charmante collection, si justement appréciée des amateurs, où le peintre et le coloriste se révèlent à chaque trait. Ce sont pour la plupart des souvenirs du Dauphiné, du Morvan ou des îles Bezons. C'est dans cette première série, publiée

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, 2e période, page 255.

en 1851, qu'il faut chercher peut-être les pièces les plus exquises et les plus savoureuses de l'œuvre gravé de Daubigny. Dans les planches de la seconde série, l'artiste va plus vite au but : il se contente d'un trait large, ferme, expressif, et préfère l'accent à la finesse. Il a plus de maîtrise, mais moins de naïveté. Deux pages capitales, — interprétations savantes de chefs-d'œuvre consacrés, — dominent ces charmantes improvisations où le peintre exprime directement son libre caprice et son sentiment intime. Ce sont le *Buisson*, de Ruisdael, qu'aucun graveur n'avait encore abordé, et le *Coup de soleil*, du même maître. Ces deux planches, commandées pour la chalcographie du Louvre, ont eu un succès légitime, et les épreuves avant lettre en sont depuis longtemps épuisées.

Nous aurons plusieurs fois occasion, dans le catalogue qui va suivre, de noter certaines eaux-fortes dites *à la cravate*. C'est un procédé que Daubigny a imaginé pour remplacer l'aquatinte, dont l'effet lui semblait lourd et désagréable, et qui consistait à imprimer une étoffe de soie au brunissoir, sur un verni demi-mou. Il l'a employé dans les fac-simile qu'il exécuta, vers 1848, d'après Pinas et Claude Lorrain, pour la chalcographie du Louvre, et dans cinq ou six autres pièces qui datent de cette époque.

CATALOGUE DES PIÈCES GRAVÉES A L'EAU-FORTE

PAR C. DAUBIGNY.

1. Paysage représentant de grands arbres dont le pied baigne dans un étang; près d'un tronc d'arbre, à droite, un moine par Meissonier. 1838.

   La planche a été planée après le tirage de quelques épreuves.

2. Chaumière au bord d'une rivière, avec une tonnelle où des gens boivent attablés Figures par Meissonier. 1838.

   Planche planée après le tirage d'une dizaine d'épreuves.

3. Vue de l'île Louviers et de Notre-Dame, d'après le tableau que Daubigny exposa pour ses débuts au Salon de 1838.

   Très-rare et remarquable comme justesse d'effet et finesse d'exécution.

4. Vue de la ville de Subiaco. 1839.

5. Vue prise aux environs de Subiaco.

   Publiée dans *l'Artiste,* en 1840.

6. Encadrement gravé, statuettes, chapiteaux, médaillons, vases, animaux, feuillages, outils de modeleur pour les cartes de visite d'un ami de Daubigny, M. Malzieux, mouleur, 31, quai de la Tournelle. 1840.

   Dans un second état, l'adresse ci-dessus a été effacée, et la nouvelle adresse du mouleur a été gravée sur la marge.

7. Cérémonie de la translation des restes des victimes des journées de Juillet 1830 sur la place de la Bastille. Figures par Trimolet. 1840.

La pièce est dédiée à la garde nationale et porte en légende deux quatrains de Béranger. Il existe quelques épreuves avant toute lettre.

8. Saint Jérôme en prière, d'après le tableau du Salon de 1840. Publié par le journal *l'Artiste,* 1840, et exposé au Salon de 1841.

9. Le Chasseur de chamois dans les montagnes du Bourg-d'Oisans (Isère). 1840. Exposée en 1841.

10. Environs de Choisy-le-Roi. — Un berger joue de la musette au bord de l'eau. D'après un tableau de Daubigny du Salon de 1843.

Les Beaux-Arts, Curmer, 1843.

11. Souvenir de Valmondois. — Chaumière au milieu d'un verger planté d'arbres fruitiers auxquels s'accrochent des vignes; des poules picorent dans l'herbe.

Dans un second état, les poules ont fait place à deux petites filles. Très-petit nombre d'épreuves.

12. La Noce de village. — Elle s'ébat joyeusement dans la campagne, ménétrier en tête; dans les champs, des paysans à la charrue, des femmes qui regardent passer la bande endimanchée; au loin, dans la verdure des pommiers et des peupliers, les toits du hameau de Valmondois. — Petite scène d'un sentiment charmant.

Dans la marge, la légende : *Comment naissent les villes,* avec un petit ménétrier jouant du violon. Publiée par l'*Artiste,* 1842. Pièce devenue rare. Il existe plusieurs épreuves avant la légende et deux ou trois sans le ménétrier.

13. Le Cèdre du Liban.

Pour le *Jardin des Plantes.* Paris, Curmer, 1842. — Quelques épreuves portent un petit sujet gravé dans la marge : deux petits chats qui se battent. Les petits chats ont été aussi tirés à part; il en reste deux ou trois épreuves.

14. L'Intérieur de la grande serre.

Pour le *Jardin des Plantes.* Paris, Curmer, 1842.

15. L'Amphithéâtre du Jardin des Plantes.

Pour le *Jardin des Plantes.* Paris, Curmer, 1842.

16. La Côte des deux amants dans la vallée de la Seine, avec branches de rosiers s'enlaçant autour du titre de la nouvelle à laquelle cette planche servait de frontispice :

Marie de France;
Le lai des deux amants.

La Pléiade, recueil de ballades, fabliaux, nouvelles et légendes. Curmer, éditeur, Paris, 1842. — Petite pièce très-fine, très-curieuse et fort rare; il existe quelques épreuves avant le titre.

17. La Volière du Jardin des Plantes, dans un encadrement de branches, de lierre et de liserons composé avec goût.

Pour le *Jardin des Plantes* (supplément). Curmer, 1843.

18. Rameaux et Feuillages, avec fond de paysage, dessinés et gravés par Daubigny autour d'une pie exécutée par un autre artiste.

Pour le *Jardin des Plantes* (partie supplémentaire). Curmer, 1843.



LES PETITS OISEAUX.

19. Le Bas Meudon, d'après une épreuve daguerrienne de Lerebours; aquatinte et pointe.

Pour le journal *l'Artiste.*

20. La Récolte des quinquinas.

Pour l'ouvrage de Weddell : *Histoire naturelle des quinquinas.* Paris, Victor Masson, 1849.

21. Assemblage de plantes exotiques.

Planche gravée pour un ouvrage de botanique.

22. L'Orage, gracieuse paraphrase de la chanson :

Il pleut, il pleut, bergère,

de Fabre d'Églantine.

Pour les *Chants et chansons populaires de la France.* Paris, Delloye, 1843. — Un paysage forme tête de page, et des entrelacs de rosiers et de chêne où nichent des oiseaux encadrent les couplets de la chanson, dans la partie inférieure de la page.

23. Le Rosier.

Je l'ai planté, je l'ai vu naître
Ce beau rosier où les oiseaux
Viennent chanter sous ma fenêtre
Perchés sur ses jeunes rameaux.

Une jeune femme en costume Pompadour, accoudée à une lucarne tapissée de lierres et de clématites, songe à son isolement en regardant les oiseaux s'ébattre joyeusement dans un rosier. La figure a été dessinée par Trimolet.

Chants et chansons populaires de la France.

24. Une Femme au bord de la mer contemple le vaisseau qui emmène son amant; au-dessous de la vignette, arbustes, plantes et lianes qui s'entrelacent.

Deuxième planche pour la chanson *Le Rosier.* — *Chants et chansons populaires de la France.*

25-26. Deux planches pour la chanson :

O ma tendre musette;

l'une représente un berger assis, jouant de la cornemuse pendant que ses moutons se reposent sur le gazon; — l'autre nous montre le même berger qui, du bocage où il se cache, voit Lisette vendangeuse, lutinée par un rival.

Ce sujet se raccorde agréablement avec un trophée pastoral et des Amours vendangeurs. — *Chants et chansons populaires de la France.*

27. Une planche composée de deux petits sujets pour la chanson : *Les Souhaits.* L'un commente le couplet :

Que ne suis-je la fougère
Où sur la fin d'un beau jour
Se repose ma bergère!

L'autre sujet représente une baigneuse sous les ombrages discrets d'un parc :

Que ne suis-je l'onde pure
Qui la reçoit dans son sein!

Chants et chansons populaires de la France.



CERF ET BICHE DANS UNE FUTAIE.

28-29. Deux sujets pour la chanson :

Combien j'ai douce souvenance.

1° Dans les bois; — 2° des Cerfs se désaltèrent dans la Dore, qui baigne le château et la vieille tour du Maure.

Chants et chansons populaires de la France.

30. Leçon d'une mère à sa fille. — Elles sont assises sur le seuil d'une maisonnette.

Un étang
Qui s'étend
Dans la plaine
Répète au sein de ses eaux
De verdoyants ormeaux
Où les pampres s'enchaînent.

Chants et chansons populaires de la France.

31-32. Deux sujets pour « la Chanson de Lisette » : 1° le Retour des faneurs et des bergers au village; — 2° Danse villageoise sous les grands arbres et buveurs sous une tonnelle.

Chants et chansons populaires de la France.

33. Femme sensible. — Deux amants, assis sous des bocages auprès d'un ruisseau, écoutent le ramage des oiseaux dans la feuillée.

Chants et chansons populaires de la France.

34. Les Hirondelles. — Composition ingénieuse qui groupe et relie par des ceps de vigne les différents tableaux décrits par les couplets de la chanson.

La vignette principale représente la rue d'un village à l'entrée de l'hiver, avec tous les épisodes de la vie rustique. — *Chants et chansons populaires de la France.*

35. Le Marché du Temple.

Pour l'édition illustrée des *Mystères de Paris*. Paris, Delloye-Gosselin, 1843-1844.

36. Le Jardin d'hiver.

Mystères de Paris, même édition.

37. Lever de lune à Valmondois, 1845. — Jolie pièce bien composée et finement exécutée; effet d'aquatinte obtenu à l'aide d'une étoffe de soie.

Peu d'épreuves avant lettre.

38. L'Approche de l'orage. — Un berger et son troupeau passent sur une route qui borde un étang.

Publiée dans les *Beaux-Arts;* 2e vol. Curmer. 1844.

39. Le Nid de l'aigle dans la forêt de Fontainebleau. — Un voyageur sur une route bordée d'arbres séculaires. D'après le tableau de l'artiste au Salon de 1844.

Publié dans l'*Artiste,* 1844.

40. Cerfs buvant dans une mare; forêt de Fontainebleau, 1845.

Jolie pièce; rares épreuves avant lettre.

41. L'Orage. — Le vent échevèle les arbres, la pluie fouette, l'eau ravine le pré, un berger et son troupeau se sont mis à l'abri sous les arbres.

Quelques épreuves avant lettre. — Salon de 1845.

42. Saint Jérôme. — Dans un paysage, à gauche, une croix de bois plantée au pied d'un rocher; à droite, un chemin escarpé qui conduit à une chapelle.

Pour la *Vie des Saints*. Paris, H.-L. Delloye, 1845.

43. Le Rû de Valmondois. — Baigneuses sous bois, 1846.

La planche a été planée après le tirage d'un très-petit nombre d'épreuves. Il existe quelques épreuves d'un premier état non terminé.

44. Le petit Parc à moutons. — Le berger, avec deux chiens, conduit son troupeau en plaine; ciel et terres labourées finement modelés.

Pièce souple et colorée comme une peinture; elle est devenue rare. 1846. Hauteur, 0^{m},8 1/2 sur 0^{m},15 1/2 de largeur.

45. Vue de la maison de M. Thiers, place Saint-Georges, 1847.

46. Le Cabinet de travail de M. Thiers, 1847.

47. L'Incendie de la ferme pendant la nuit; souvenir du Morvan, 1848.

On n'en connaît que trois épreuves.

48. Vendange à Champlay, environs de Joigny (Yonne). — Effet de soir avec le croissant de la lune, 1848.

49. Le Moulin, d'après un dessin de Jean Pinas faisant partie de la collection du Louvre, 1848.

Chalcographie du Louvre; emploi du procédé dit « à la cravate ».

50. Les Charrettes de roulage; souvenir du Morvan.

Emploi du procédé dit « à la cravate ». (1er cahier.)

51. Les Ruines du château de Crémieux (Isère).

Emploi du procédé dit « à la cravate ». (1er cahier.)

52. Les Chevaux de halage; effet de soir.

Emploi du procédé dit « à la cravate ». (1es cahier.)

53. Soleil levant. — Il inonde les champs de lumière; une femme fait boire ses vaches à une fontaine.

Daubigny a peint en 1873 un tableau d'après cette eau-forte. (1er cahier.)

54. Les Bords du Cousin; effet de soir, 1849.

Cette planche a passé par différents états; l'artiste y avait dessiné tout d'abord un troupeau de vaches et des porteuses d'herbe; puis il ne laissa que quelques vaches; enfin tous les animaux et figures ont disparu. L'artiste a dû surcharger le travail pour dissimuler les modifications de la planche, qui devint ainsi un effet de soir un peu sourd. En hauteur. (1er cahier.)

55. Cerfs sur la berge d'un étang entouré d'arbres; souvenir des îles Bezons.

Deux états; cette planche a été commencée en manière d'aquatinte (procédé de la cravate) et donnait un effet de lune; puis le ton d'aquatinte a été enlevé et la planche reprise à la pointe. (1er cahier.)

56. Les petits Oiseaux. — Un chemin bordé de saules et de peupliers dont les bourgeons n'attendent qu'un rayon de soleil pour s'ouvrir; des bandes d'oiseaux jaseurs sautillent dans les branches; au loin, un couple sentimental et solitaire. Dans la marge, en manière de légende, ces deux vers d'une chanson d'alors :

Petits oiseaux, le printemps vient de naître,
Oiseaux, chantez le printemps et l'amour.

Idylle charmante d'un frais sentiment et d'une exécution délicate. En hauteur. (1er cahier.)

57. Le Faune enlevant une Bacchante près d'un ruisseau qui contourne la lisière d'un bois; effet de soleil levant. En hauteur.

Gravure au vernis mou. (1er cahier.)

58. Souvenir du Morvan. — Sur la lisière d'un bois, au pied d'une haie sèche, une fontaine alimente un ruisseau qui coupe transversalement un chemin sur lequel un paysan charge un âne de fumier. Au fond, coteau et marais. Effet de matin.

Cette pièce, une des plus chatoyantes de l'œuvre du peintre, a subi divers états. Primitivement, au lieu du paysan à l'âne, un voyageur, après avoir déposé son paquet à terre, buvait au ruisseau dans le creux de la main. Un mur en pierres continuait la haie sèche. L'arbre presque effeuillé qui se projette hors du massif de droite n'existait pas. — L'*Artiste*. (1er cahier.)

59. Paysage orné d'arbres et de fabriques. — Des pâtres mènent boire leurs bestiaux. Gravure en fac-simile d'après un dessin de Claude Lorrain, de la collection du Louvre, 1849.

Il existe un premier état, avant le travail en manière d'aquatinte, qui permet d'apprécier, mieux que dans la planche terminée, la sûre et vive allure de la pointe de l'artiste.

60. Un Bras de la Seine au milieu des peupliers des îles vierges de Bezons. — Bateau à gauche et plus loin une boutique à poissons.

Pièce en hauteur, très-lumineuse et très-librement traitée dans le feuillé des arbres. (1er cahier.)

61. Le Bac; souvenir des îles Bezons. — Un homme manœuvre le bac à la corde. Pièce en hauteur, 1850. (1er cahier.)

62. L'Ane à l'abreuvoir. — Conduit par son maître, il boit dans une rivière qui serpente dans une prairie plantée d'arbres. Gravé à l'aquatinte.

Première pensée du tableau *Soleil couchant*, du Salon de 1859. (1er cahier.)

63. Couronne de fleurs des champs, bluets, coquelicots, liserons mêlés à des épis de blé et d'avoine. Gravée par Daubigny pour servir de titre au cahier de 12 eaux-fortes qu'il publia en 1851.

Le premier tirage de cette couverture a été fait sur papier bleu.

64. Les Deux Rivages.— D'un côté la rive est fleurie, ombreuse et verdoyante; l'autre bord est couvert d'ouvriers, de grues, de pieux, de brouettes; on a abattu les beaux arbres pour canaliser la rivière. C'est l'allégorie du positif en regard de l'idéal.

Pour les *Fables de Lachambeaudie*, édition in-8° illustrée. Paris, Michel, 1851.

65. L'Enfant et les Fleurs. — Un enfant fait des bouquets de coquelicots, de marguerites et de boutons d'or dans un champ, pendant que les moissonneurs fauchent les blés.

Pour les *Fables de Lachambeaudie*. Paris, Michel, 1851.



POULE ET POUSSINS DANS UN VERGER.

66. Les Vaches au marais. — Sous des arbres largement massés et qui se projettent au-dessus de l'eau, des troupeaux de vaches viennent s'abreuver; paysage composé un peu dans le goût de dessin de Claude Lorrain. (2e cahier.)

67. Des moutons descendent une berge, poursuivis par deux chiens. Temps orageux. (2e cahier.)

68. Le Buisson, d'après Ruisdael. — Eau-forte commandée sur les fonds de la Liste civile impériale en 1853, livrée à la chalcographie du Louvre en 1855 et exposée au Salon de 1857. Haut., 0m,43; larg., 0m,48.

Il existe un premier état de la planche avant que l'artiste l'ait poussée au ton. Il est très-curieux par l'esprit du travail et la fermeté du dessin. Dix épreuves environ ont été imprimées à l'effet par Delâtre avant le tirage de la chalcographie.

69. Le Printemps. — Eau-forte d'après le tableau du Salon de 1857 actuellement au musée du Luxembourg.

Publiée par l'*Artiste*, année 1857.

70. Le Coup de soleil, d'après Ruisdael. — Gravure à l'eau-forte commandée sur les fonds de la Liste civile impériale en 1855, livrée à la chalcographie du Louvre en 1860 et exposée en 1861. Haut., 0m,40; larg., 0m,50.

Il existe quelques rares et curieuses épreuves d'un premier état de la planche après la première morsure.

71. La Charrette sur la plage de Villerville.— Nous la publions dans le présent numéro. (2e cahier.)

72. Le Guet du chien. — Un chien surveille un groupe de moutons vers lequel un autre chien ramène quelques bêtes qui s'en étaient écartées.

Journal *l'Artiste*. (2e cahier.)

73. Cerf et Biche dans une futaie. — Pièce en hauteur. (2e cahier.)

74. Le Chant du coq. — Pièce en hauteur. (2e cahier.)

75. Un Cochon dans un verger. — Il boit dans sa bauge, non loin de sa cabane; un ruisseau avive la végétation de ce coin plantureux dont le graveur a rendu d'une façon pittoresque le papillotant fouillis. (2e cahier.)

76. La Voiture dans le bac; souvenir des îles Bezons. (2e cahier.)

77. Le Marais aux cigognes. (2e cahier.)

Publié par la *Gazette des Beaux-Arts*, numéro du 1er avril 1874.

78. Une Poule et ses Poussins dans un coin de verger clos de palissades. — Des oiseaux et des insectes volètent et bourdonnent dans les hautes herbes fleuries. (2e cahier.)

79. Soleil couchant. — Un paysan fait abreuver son âne dans une mare. — D'après le tableau du peintre exposé au Salon de 1859.

Publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re année, tome II.

80. La Machine à battre le blé.

Publié par l'*Art au* XIXe *siècle*. Paris, 1860. — Sujet imposé; spécimen peu flatteur de paysage industriel et utilitaire.

81. Le Rû de Valmondois. — Une femme fait abreuver ses vaches dans une petite rivière aux rives plantées d'arbres; petit pont rustique au second plan. Pièce en hauteur.

Pour la *Vie à la campagne*. Furne, 1861-1869; 17 vol. in-4°.

[illegible] INV^T ET SCULP^T

PLAGE DE VILLERVILLE

Gazette des Beaux Arts

Imp. A. Salmon, Paris

82. Lever de lune. — Une femme ramène ses vaches à la ferme. D'après un tableau du Salon de 1861.

Gazette des Beaux-Arts, novembre 1871, t. IV, 2e période.

83 à 98. Le Voyage en bateau. — Quinze sujets et un titre formé de roseaux, nénuphars, fers de lance et autres plantes aquatiques au milieu desquelles s'ébattent des grenouilles. Soit seize pièces publiées en album par Cadart et Lechevalier, éditeurs, avec une préface par Frédéric Henriet. Paris, 1862.

Il a été tiré quelques épreuves avec légendes familières gravées à la pointe que les éditeurs ont dû effacer avant la publication.

99. Le grand Parc à moutons, d'après un tableau du Salon de 1861.

Publié dans l'*Album de la Société des aquafortistes,* 1re année, 1863. Cadart, éditeur. — A figuré au Salon de 1865.

100. Une Vendange. — Bœufs au repos près d'une charrette chargée d'une cuve au milieu des vignes. D'après une étude peinte dans le Morvan.

Publiée dans l'*Album de la Société des aquafortistes,* 3e année. — Salon de 1865.

101. Vue des bords de la Seine. — Un peintre travaille dans un bateau amarré à la rive.

Pour le *Paysagiste aux champs,* par Fréd. Henriet. Paris, Achille Faure, 1866. — La planche a subi une modification. Le ciel a été un peu baissé de ton.

102. Le Gué. — Vaches à l'abreuvoir.

Publié dans l'*Album de la Société des aquafortistes.* Salon de 1866.

103. L'Arbre aux corbeaux, 1867.

Première pensée du tableau *Effet de neige* du Salon de 1873.

104. Le Verger. — Pour le livre : *Sonnets et eaux-fortes;* Paris, Lemerre, 1869 :

Et par le doux gazon parsemé de pervenches,
Deux amoureux buvant le zéphyr embaumé
Suivent l'étroit sentier qui se perd sous les branches...

(GABRIEL MARC.)

Daubigny a pris les éléments de cette composition dans son tableau *le Printemps,* du Salon de 1868.

FRÉDÉRIC HENRIET.



CHAMBRE DE BAIN

DU CARDINAL BIBBIENA

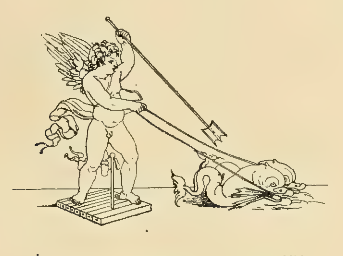


En 1514, Raphaël écrivait à son oncle maternel une lettre pour lui faire part de ses projets de mariage « ... Apprenez, disait-il, que le cardinal de Santa-Maria-in-Portico veut me donner une de ses parentes, et qu'avec le consentement de mon oncle le prêtre et votre consentement, je me suis mis à la disposition de Sa Seigneurie... ». Bernardo Dovizio da Bibbiena, cardinal de Santa-Maria-in-Portico aimait en effet vivement Raphaël, et avait résolu de l'unir avec sa nièce Maria ; mais la santé très-délicate de cette jeune fille obligea de différer le mariage projeté et elle mourut avant son fiancé.

Pendant que ces projets suivaient leur cours, le cardinal Bibbiena résolut de faire décorer son appartement par Raphaël, et il fut décidé qu'on commencerait par la chambre de bain. Le cardinal avait une Vénus antique et désirait la voir figurer dans la décoration de cette chambre ; Raphaël ne put obtempérer à son désir parce que la chambre était trop petite, mais le cardinal n'y perdit rien, car l'Amour et la déesse de la beauté sont peints sur toutes les murailles, ce qui est d'ailleurs parfaitement conforme à l'esprit du temps.

Reprenant le principe décoratif des anciens, tel qu'il avait pu l'étudier dans les bains de Titus, Raphaël divisa la chambre en petits comparti-

ments destinés à renfermer chacun une composition différente par le sujet, mais se rattachant à l'ensemble par l'idée générale. Les peintures se détachent sur un fond brun sombre, avec de légers encadrements architectoniques. Parmi les sujets peints sur la muraille, nous voyons d'abord la Naissance de Vénus : la déesse, vue de dos, pose le pied sur une conque



L'AMOUR VAINQUEUR DES DAUPHINS.

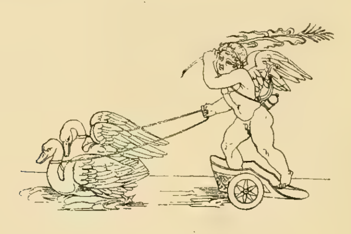
en regardant la mer d'où elle sort, et tient de la main gauche ses longs cheveux tout imprégnés d'eau. Ensuite Vénus et l'Amour, montés sur des dauphins, voyagent sur les flots. Puis voici Vénus retirant une épine de son pied, Vénus blessée se plaignant à l'Amour, et Vénus et Adonis. Une naissance d'Erechthée, et un Pan et Syrinx terminent cette série.



L'AMOUR VAINQUEUR DES SERPENTS.

Le plafond est consacré au triomphe de l'Amour sur la Nature. Monté sur son char, l'Amour a pris tour à tour pour attelage des papillons, des dauphins, des cygnes, des tortues, des escargots, des serpents, et, tenant joyeusement les rênes, il guide sa monture avec une baguette ou un

trident. Enfin Cupidon est représenté dans sa lutte avec Pan, symbole de l'universelle nature ; certain de sa victoire le jeune Dieu a suspendu son carquois à un arbre placé près d'eux. Ces compositions d'un goût exquis et toutes pleines du sentiment antique ne nous sont connues que par la gravure : on ne les montre pas. M. Gruyer nous fait à ce sujet une



L'AMOUR VAINQUEUR DES CYGNES

curieuse révélation. Après avoir employé inutilement tous les moyens possibles pour parvenir à les voir, il s'est adressé au général commandant la division française à Rome, et, pourvu de cette haute protection, il est revenu à la charge. « Quand j'ai parlé, dit-il, de la fameuse chambre de bain et des fresques qu'elle contient, il m'a été répondu que *tout cela*



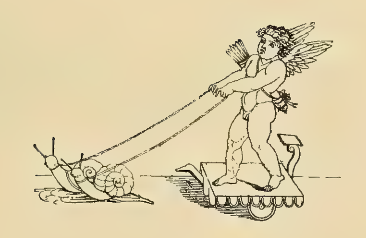
L'AMOUR VAINQUEUR DES TORTUES.

n'existait plus... Je proteste, ajoute M. Gruyer, au nom de la vérité d'abord, et puis aussi contre la parole imprudente qui charge gratuitement la papauté contemporaine d'un acte de barbarie qu'elle n'a pas commis. S'il était vrai que cette chambre n'existât plus, s'il était vrai

qu'on eût porté la main sur les peintures du Sanzio, quelle arme on fournirait contre les ennemis de la cour de Rome!... »

Nous ne comprenons pas le motif qui aurait pu faire détruire ces peintures ; ce ne peut être à cause des sujets qui sont puisés dans la mythologie, car alors il faudrait détruire pareillement toute l'œuvre de la Renaissance. Espérons que tout cela ne repose que sur une parole imprudente, comme le croit M. Gruyer. Mais il n'y a qu'une manière de répondre victorieusement à un soupçon de cette nature, c'est d'admettre le public à visiter la chambre de bain du cardinal Bibbiena. Cette chambre est située au troisième étage du Vatican, au-dessus des Loges décorées par Raphaël.

P. SENNEVILLE.



MÉTOPE TROUVÉE A ILION

PAR M. HEINRICH SCHLIEMANN



IL y a quelques mois, il n'était bruit, dans le cercle des personnes qui s'intéressent aux choses de l'antiquité grecque, que des fouilles de M. Schliemann en Troade, du Trésor de Priam, et des Minerves à tête de chouette constamment figurées sur les produits de l'art troyen. Osait-on conseiller plus de réserve aux enthousiastes prôneurs de ces découvertes, insinuer qu'il serait prudent d'aller voir la collection de M. Schliemann à Athènes avant d'en parler, émettre surtout quelques doutes sur l'assimilation faite par M. E. Burnouf et après lui par M. F. Ravaisson[1], entre certaines représentations grossières et le Palladium des poëmes homériques, on passait pour un sceptique obstiné, pour un envieux systématiquement préoccupé de dénigrer les travaux des autres.

Cet engouement a duré jusqu'au jour où l'on a pu jeter un coup d'œil à la dérobée sur quelques photographies envoyées d'Athènes, jusqu'au jour surtout où M. E. Burnouf, non content d'avoir lu sur un des objets rapportés de Troade le mot ΙΑΙΕΩΝ, sur un autre le nom de ΠΡΙΑΜΟΣ, a découvert sur un troisième une inscription chinoise[2]; dès lors, les admirateurs de la veille se sont hâtés de faire volte-face :

> Plus n'a voulu l'avoir *dit* l'un ni l'autre.

Les bijoux de Priam sont devenus chypriotes pour ceux-ci, byzantins pour ceux-là, barbares pour d'autres. La collection de M. Schliemann était formée d'objets ramassés de droite et de gauche. — Peu s'en fallait que ses fouilles même ne fussent mises au nombre de ces mythes parmi lesquels la critique allemande avait depuis longtemps relégué la guerre de Troie.

Ayant eu l'occasion de voir souvent à Athènes la collection de M. Schliemann, de suivre campagne par campagne ses enrichissements rapides, je n'étais pas de ceux qui en rêvaient pour le Louvre l'acquisition coûte que coûte et en bloc ; je ne suis pas davantage de ceux qui lui refusent toute importance scientifique. Les travaux fort considérables du voyageur allemand ont montré une fois de plus, après vingt autres, qu'il est impossible de remuer ce sol, pétri de débris, de la Grèce et de l'Asie Mineure, sans

1. Dans les séances de l'Académie des inscriptions.

2. *Revue archéologique*, février 1874.

y faire des découvertes du plus haut intérêt. Au point de vue de l'histoire, ils ont pleinement démontré que la lutte qui forme le thème des épopées homériques n'est pas un conflit mythologique entre les nuages, mais une guerre bien réelle entre des hommes de chair et d'os. Ils ont mis fin aux discussions des géographes sur l'emplacement de Troie, prouvé qu'il fallait en revenir à l'opinion de tous les écrivains de l'antiquité, sauf Démétrios de Skepsis et Strabon, opinion reprise d'ailleurs plusieurs fois parmi les modernes, et, sans aller bien loin, soutenue avec une grande force dans le dictionnaire classique de Smith. Nul doute maintenant que les restes de l'Ilion d'Homère n'existent, et n'existent précisément sous les ruines de l'Ilion d'Alexandre, à Hissarlik.

Quant aux objets très-nombreux, sinon très-variés, qui ont été trouvés dans ces fouilles, M. Schliemann en a donné, dans l'atlas qui fait suite au journal, aussi confus que sincère, de ses travaux, les reproductions photographiques, malheureusement trop souvent faites d'après des dessins. Les lecteurs de la *Gazette* me permettront de n'en dire aujourd'hui que quelques mots. Presque tous ces objets, qu'ils soient de pierre, de métal ou de terre cuite, appartiennent évidemment à une époque très-ancienne et de civilisation encore assez barbare, époque dont les limites chronologiques sont, cela va sans dire, impossibles à établir, mais que rien n'empêche de reculer jusqu'à la date assignée d'ordinaire à la guerre de Troie, sinon plus loin encore. Les plus importants à tous égards de ces objets, les coupes, vases, diadèmes, colliers et pendants d'oreilles, auxquels M. Schliemann a donné, avec une confiance qui ne peut surprendre chez un explorateur, le nom de *Trésor de Priam*, n'ont point d'analogues dans l'antiquité classique; et, en l'absence de tout point de comparaison, il serait fort téméraire de prétendre en déterminer la date; mais il est impossible de ne pas être frappé de leur aspect archaïque et éminemment *barbare*. Ils rappellent bien moins les œuvres de l'art grec que certains ornements figurés sur les bas-reliefs de Ninive et de la Phrygie. Ils rappellent encore davantage les parures trouvées à Dirschau près de Dantzik, et à Hallstadt en Autriche. Le système d'ornementation est le même; l'exécution seulement en est plus habile. Rien, par suite, qui nous empêche d'y voir des restes de la civilisation troyenne, sans que, bien entendu, aucun indice permette de les attribuer à Priam plutôt qu'à quelque chef inconnu. Quant aux centaines de vases où MM. Burnouf et Schliemann ont cru voir des têtes de chouettes, et dont ils ont fait, je demande pardon pour la bizarrerie de l'expression, des *ustensiles-idoles*, des *Palladiums de ménage*, ce sont des pots fort grossiers, gauchement modelés dans une terre mal pétrie, et qui se rattachent tout simplement à la nombreuse série de *vases à organes féminins*[1], que l'on a rencontrés un peu partout, dans les deux nécropoles que je citais tout à l'heure, en Champagne, enfin, pour ne pas trop nous éloigner de Troie, à Chypre et dans les îles méridionales de l'Archipel. Si dans ces vases l'habitude de ne figurer la tête que d'une façon fort abrégée, de n'indiquer l'œil que par la courbe très-exagérée de l'arcade sourcilière, de modeler le nez en forme de bec crochu en pinçant entre les doigts l'argile encore molle, si l'inhabileté du travail enfin permettait quelque hésitation, d'autres organes, représentés avec une précision naïve, ne laissent subsister aucun doute. Les vases de la Troade se placent à côté de ceux trouvés par MM. Gorceix et Mamet auprès d'Acrotiri (île de Santorin) sous la couche épaisse de pierre ponce qui constitue l'île actuelle, dans les ruines d'un village détruit, par conséquent,

1. C'est aussi l'opinion émise par M. Rhangabé, dans une lettre pleine de sens adressée à l'Académie des inscriptions.

par un cataclysme anté-historique. J'ai vu à Amorgos des vases de même famille, mais d'un galbe déjà fort beau et d'une époque par suite bien postérieure, quoique assez reculée encore : le cou en était renflé en forme de gorge, et, sur la panse, deux boutons représentaient les seins. Mais c'est à Chypre que ces vases sont le plus nombreux, que la fabrication en a duré le plus longtemps, et que la figure humaine a été imitée avec le plus de détails. Le Louvre en a plusieurs exemples, quelques-uns assez archaïques et proches parents des ustensiles de la Troade. Parmi ceux d'époque récente, le plus beau que je connaisse appartient à M. Eugène Piot : l'embouchure en est modelée en forme de tête humaine, dont tous les traits sont parfaitement reconnaissables. Au reste, l'idée de comparer le vase à la femme et la femme au vase est trop naturelle pour qu'on s'étonne de la rencontrer aux époques primitives, parmi des peuples fort différents : en ce point, les Kanaques de Noukahiva se sont rencontrés avec les anciens Chypriotes et l'Évangéliste avec les Troyens[1]. D'ailleurs ne voyons-nous pas, dans presque toutes les langues, les mêmes mots servir à désigner les parties du vase et celles du corps humain? Les Grecs ne disaient-ils pas la bouche, les oreilles, les mains (στόμιον, ὦτα, χεῖρια)? Ne disons-nous pas nous-mêmes le cou, la panse, le pied ?

Mais avant d'atteindre les couches profondes où il a trouvé tous ces restes de l'antique civilisation troyenne, M. Schliemann a dû traverser la couche superficielle formée des débris de la ville qui est venue, on ne sait à quelle époque, s'installer sur les cendres de l'Ilion Homérique.—C'est aux ruines de cette nouvelle Ilion qu'appartient, avec quelques inscriptions intéressantes, la Métope en marbre blanc dont la reproduction est jointe à cet article. Elle était placée à l'angle d'un des côtés d'un temple assez important, peut-être celui d'Athènè-Iliade : de là sa forme carrée.

Cette Métope est la traduction sur la pierre des vers de l'hymne Homérique XXXI, au Soleil :

... λαμπραὶ δ'ἀκτῖνες ἀπ'αὐτοῦ
Αἰγλῆεν στίλβουσι, παρὰ κροτάφων τε παρειαὶ
Λαμπραὶ ἀπὸ κρατὸς χαρίεν κατέχουσι πρόσωπον
Τηλαυγές· καλὸν δὲ περὶ χροῒ λάμπεται ἔσθος
Λεπτουργὲς πνοίῃ ἀνέμων; ὑπὸ δ'ἄρσενες ἵπποι.

« De sa tête partent des rayons resplendissants; au-dessous de ses tempes, des joues brillantes de jeunesse encadrent son gracieux visage dont l'éclat luit au loin ; autour de son corps brille un beau vêtement, d'un fin tissu, que le souffle des vents agite : sous lui sont des chevaux mâles. »

Debout sur son char, penché en avant comme pour s'élancer vers le haut de la voûte céleste, le dieu Hélios étend le bras droit et fouette ses chevaux. Sa tête, ombragée de cheveux ondoyants, surmontée d'une sorte de diadème radié, se lève pour contempler le point à atteindre. Le vent produit par la rapidité de la course gonfle sa longue robe flottante, et agite derrière ses épaules les plis de sa chlamyde. En avant, hardiment cabrés, les quatre chevaux enlèvent, par un effort vigoureux, le char vers les espaces.

Le groupe se présente un peu de trois quarts, disposition destinée à permettre de

1. *Tu es vas electionis.*

faire rentrer plus de figures dans un espace restreint. Néanmoins l'artiste a été évidemment gêné par le manque de place. Il a dû rapprocher le Soleil des chevaux à tel point que le dieu semble plutôt se tenir, on ne sait comment, sur la croupe de ceux-ci que sur un char placé derrière. — La composition non plus n'est pas bien équilibrée : toute la masse en est à gauche. On sent dans toute l'œuvre la main d'un artiste secondaire,



LE CHAR DU SOLEIL.

Hauteur, 0m,86. — Largeur (entre les Triglyphes), 0m,86.

mais d'une bonne époque, d'un écolier, mais d'un écolier formé sous d'excellents maitres. Les deux premiers chevaux surtout, par la fermeté du dessin, par la fierté de l'attitude, témoignent du niveau encore très-élevé de l'art. Ils rappellent de fort près, de si près que, sans la puissance plus grande du relief, on songerait à une copie, les chevaux de la frise du Parthénon.

Mais ce qui rend surtout instructive l'étude de ce morceau, c'est qu'il est possible, à quarante ans près, d'en déterminer la date. On ne sait à quelle époque l'emplacement de l'ancienne Ilion fut de nouveau habité : il l'était au moment où Xénophon écrivait les *Helléniques*. Mais très-certainement il n'y eut là, avant le milieu du IVe siècle, qu'une bourgade sans importance. C'est Alexandre qui, dans son enthousiasme pour Achille et pour Homère, imagina de faire de cette bourgade une ville; et ce que le conquérant avait sans doute plutôt ordonné que fondé, Lysimaque (323-282) l'exécuta. — C'est évidemment de son règne qu'est le temple Dorique d'où provient la Métope de M. Schliemann. Tout en effet dans ce marbre nous reporte à cette époque : le caractère général de la composition, la réminiscence évidente d'Homère, le dessin un peu lâché de la draperie, et, détail plus caractéristique encore, cette exagération des os maxillaires qui rend la figure carrée. La ressemblance de cette tête avec celles des monnaies de Rhodes est frappante : ce sont les mêmes traits, les mêmes cheveux, les mêmes rayons, la même manière enfin de présenter la tête au regard du spectateur. Or les monnaies de Rhodes sont du même temps [1].

C'est là ce qui fait le grand intérêt des fouilles. Supposez que le marbre de M. Schliemann se trouvât dans une de ces collections des palais de Rome, formées par le pillage d'habitations antiques où un premier pillage avait déjà entassé pêle-mêle les œuvres d'art de la Sicile, de la Grèce et de l'Asie, ce serait pour nous une bonne œuvre d'école et rien de plus : nous la regarderions une minute et nous passerions. Trouvée à l'endroit où elle a été sculptée, sur l'emplacement de l'édifice auquel elle appartenait, datée par cela même, elle prend toute l'importance d'un jalon certain dans l'histoire de l'art grec, d'un document authentique ajouté à ceux que nous possédions déjà sur la sculpture monumentale à l'époque Alexandrine. Le siècle qui a sculpté les bases de colonnes d'Éphèse et les pilastres du temple d'Apollon à Didymes n'est pas tellement à dédaigner que la découverte d'une de ses productions doive passer inaperçue.

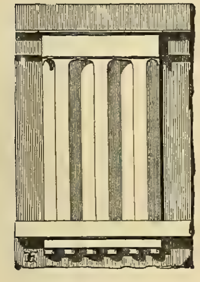
O. RAYET.

1. Je ne sais pourquoi M. E. Curtius (*Arch. Zeit.* N. F. Bd V. 1872) a cru, après M. Adler, voir dans la Métope d'Ilion une œuvre de l'époque romaine impériale. Il est vrai que M. Curtius a, en quelques années, déplacé l'Agora d'Athènes, mis le Pnyx je ne sais où, construit un troisième Long-Mur, transporté Phalère à 5 kil. de sa place, et renouvelé la topographie d'Éphèse.



VICTOR BALTARD

ARCHITECTE



Le public passe trop souvent indifférent devant les œuvres de l'architecte, ou arrêté par elles il leur donne soit sa critique trop sévère, soit son admiration trop inconsciente, et il néglige le plus souvent de s'informer du nom de l'architecte; il se montre plus habile à retenir les noms du peintre et du sculpteur qui ont contribué à décorer l'édifice que le nom de celui qui a conçu l'ensemble et en a dirigé toutes les parties. Victor Baltard échappe toutefois à cette injustice commune. Son nom a été trop associé à toutes les grandes œuvres architecturales du Paris renouvelé, pour que l'annonce subite de sa mort n'ait pas trouvé aussitôt dans tout le monde parisien un douloureux écho. C'est aussi que, à ce moment fatal qui nous ravit nos gloires les plus pures, nos artistes les plus aimés, la passion se sent désarmée, les mesquines rivalités s'éteignent; chacun se sent en quelque sorte tourmenté d'un pieux sentiment de reconnaissance pour celui qui a su contribuer par ses œuvres à l'illustration du pays, et il ne reste plus qu'une seule et grande voix pour honorer le mérite et proclamer le talent.

Sans prétendre porter sur l'illustre mort un jugement qui appartient à la postérité, mais sans résister à notre sentiment, et en nous efforçant de l'exprimer tout entier, nous voudrions faire connaître l'artiste, signaler ses œuvres et rappeler sa vie, si pleine d'enseignements précieux.

Victor Baltard, né le 19 juin 1805, était le fils de Louis-Pierre Baltard, architecte et peintre, à qui la ville de Lyon doit le monumental Palais de justice qui dresse ses belles colonnes corinthiennes sur les bords de la Saône. Cet homme de grand sens et d'un caractère très-ferme voulut de suite armer son fils pour les luttes de la vie, et, malgré sa position très-modeste, il lui fit faire complétement au collége Henri IV les études classiques qui élèvent l'esprit. A dix-neuf ans, Victor Baltard entrait à l'École

des Beaux-Arts comme il conviendrait encore de le faire aujourd'hui; c'est-à-dire se présentant à la fois comme élève architecte et comme peintre, élève de Lethière. On le voit, les grandes traditions ne s'étaient pas tout à fait perdues, et Pierre Baltard estimait qu'un artiste devait apprendre à traduire sa pensée aussi bien avec le pinceau du peintre qu'avec le crayon de l'architecte: système fécond qu'il importerait de remettre en usage, et qui, développant les facultés de dessinateur de Victor Baltard, le servit grandement dans ses études ultérieures en Italie.

Plus particulièrement entraîné vers l'architecture, le jeune artiste obtenait, en 1832, le prix départemental et la grande médaille d'émulation; en 1833, à vingt-sept ans, il remportait le grand prix sur un projet d'école militaire.

Il n'est pas inutile de dire ici, car tout s'enchaîne ici-bas, que, par ses efforts, par sa persévérance, Victor Baltard obtenait, en même temps que le grand prix, une récompense ambitionnée plus ardemment encore, le consentement de son père à son mariage. Victor Baltard épousait la sœur d'un de ses camarades et devait trouver dans cette union la force morale qui surmonte bien des obstacles.

En mars 1834, le jeune ménage partait pour Rome. L'Académie décidait peu de temps après que dorénavant les pensionnaires seraient célibataires. Dans une lettre adressée de Rome, le jeune mari, hors de cause cependant, s'éleva avec une mordante ironie et une conviction honnête contre cette décision prise, disait-il, par une majorité de vieux garçons.

Victor Baltard avait eu le prix la même année que le sculpteur Simart et que le musicien Ambroise Thomas. Il retrouva à Rome Hippolyte Flandrin qui, lauréat de l'année précédente, l'y avait devancé, et tous quatre bientôt, architecte, peintre, sculpteur et musicien, portés l'un vers l'autre par une mutuelle sympathie et par une communauté de sentiments et d'espérances, se lièrent d'une étroite amitié. Amitié féconde qui, par un échange incessant de pensées et d'impressions, mettant en quelque sorte les différents modes expressifs de l'art en commun, fait pressentir un idéal unique et donne cette sensation du beau suprême dont les différentes formes de l'art ne laissent entrevoir chacune qu'un des aspects restreints.

Horace Vernet était encore à cette époque directeur à Rome. Certes, si ce chevaleresque représentant d'un art essentiellement français sut donner aux réceptions de la Villa Médicis un éclat dont il fut longtemps gardé le brillant souvenir, il n'est pas bien certain qu'en ce temps-là les pensionnaires ne se soient pas sentis quelque peu détournés d'un travail sérieux par cette continuelle attraction de la vie aimable et facile. Mais Ingres était bientôt nommé directeur et arrivait à Rome en 1834. Il prit aussitôt, et par son talent et par la fermeté de son caractère, un grand ascendant sur les jeunes élèves de la Villa; on se remit au travail assidu, ardent, principe des divines fièvres comme des douces jouissances, et l'on peut dire que sous son directorat grandit toute une génération de glorieux artistes.

Ingres ne devait pas longtemps méconnaître les heureux dons de Victor Baltard. Il lui témoigna bientôt plus qu'une amitié qui devait être entière et durable; il témoigna à l'ami toute sa confiance d'artiste en le chargeant de composer, de dessiner, et même d'ébaucher tout un fond d'architecture pour son tableau de la *Stratonice*. Victor Baltard se sentait suffisamment récompensé par un si grand honneur, mais le maître et l'ami prétendit noblement vouloir faire échange de talent et offrit à la femme de son jeune collaborateur le portrait qui est reproduit dans cette notice.

Parmi les nombreux travaux de Victor Baltard comme pensionnaire, il faut d'abord



BALTARD

Gazette des Beaux Arts

citer une suite d'études sur les tombeaux, depuis ceux de l'ancienne Étrurie jusqu'à ceux de la Renaissance; puis des études sur les Loges de Raphaël et un relevé complet de la Villa Médicis qu'il devait publier plus tard. Son travail capital fut, en 1837, la restauration du théâtre de Pompée à Rome, qui fut alors fort remarqué. Son dernier envoi fut un projet de Conservatoire de musique. Mais, avant de quitter l'Italie, Victor Baltard, désigné par Ingres au duc de Luynes, dut accepter d'aller relever dans la Calabre et les Pouilles certains monuments qui devaient servir à compléter l'histoire de la Maison de Souabe et des Normands en Italie.

1839. — Le voici de retour à Paris; aux études sereines et calmes, sans souci d'une existence chaque jour assurée, succèdent les préoccupations sans nombre. Et tout d'abord, il faut vivre; perdu au milieu de la foule il faut arriver aux premiers rangs. Une occasion inespérée se présente: le gouvernement met au concours le tombeau de Napoléon Ier. Quel sujet grandiose! obtenir le prix, quel rêve! Victor Baltard, plein de courage sinon d'espoir, se met à l'œuvre. Les projets sont exposés, le public accourt, le jury prononce : Victor Baltard, qui seul a eu l'idée d'une crypte où, sous la garde de génies symbolisant les grandes villes de France, repose en paix le héros, Victor Baltard remporte le premier prix! Quelle joie... joie de courte durée! L'administration, qui a fait ses réserves, ne juge pas qu'elle puisse confier l'exécution du monument à un artiste encore inconnu et qu'elle estime trop jeune. Visconti, l'architecte en faveur (et qui du reste, a été classé second), est chargé du monument. Il offre à Victor Baltard d'être son inspecteur et de partager les profits. Baltard refuse et doit se consoler de sa disgrâce en acceptant les modestes fonctions de sous-inspecteur à la Halle aux vins!

Quelque temps après, il est nommé auditeur au Conseil des bâtiments civils et inspecteur des travaux de l'École normale sous M. de Gisors. C'était en 1841. Cette année 1841 marquera véritablement le point de départ de la carrière militante de V. Baltard. A cette époque, M. Gatteaux était membre du conseil municipal. Graveur émérite et connaisseur très-épris des choses de l'art, il sut, par l'autorité qu'il avait su prendre dans le conseil, déterminer la direction des travaux d'art de la Ville de Paris.

M. Gatteaux présenta V. Baltard à M. de Rambuteau et le fit nommer inspecteur des Beaux-Arts de la ville de Paris et du département de la Seine. On peut affirmer l'importance décisive que cette nomination eut sur l'avenir de la grande peinture monumentale. V. Baltard, qui avait eu le bonheur de vivre à Rome dans la société intime d'Ingres, revenait tout pénétré de sa doctrine et de son enseignement. Assuré du concours de son ami Hippolyte Flandrin, qui achevait à Saint-Séverin son admirable fresque de la Cène, certain de trouver dans la jeune école formée par les exemples de M. Ingres de précieux collaborateurs, il songea à renouveler la décoration intérieure des anciennes églises du vieux Paris. Faire disparaître les médiocres tableaux, souvent peu religieux, du dernier siècle, qui, de ci de là, couvraient pauvrement la nudité des murs en rompant les formes architecturales, et les remplacer par un système de décoration en harmonie avec le caractère et les origines du monument, tel était son but. Il proposait ainsi aux peintres de la nouvelle école française de belles et nobles murailles à décorer et allait former par la suite non interrompue des travaux décoratifs destinés à relier et à encadrer ces grandes pages de peinture monumentale, toute une école de peintres d'architecture et d'ornement dont M. Denuelle, le collaborateur assidu de V. Baltard, dès 1841, est encore aujourd'hui le maître reconnu.

Victor Baltard, s'associant à l'œuvre de son ami Flandrin, s'occupa de suite de la déco-

ration des chapelles de Saint-Séverin, chapelles qui furent confiées successivement à MM. Flandrin, Heim, Schnetz, Signol, Biennourry, Murat, Alexandre Hesse, Leloir, Gérome, Mottez, Jobbé-Duval, Cornu et Pichon. A cette époque, Bézard commençait les peintures de Saint-Louis d'Antin, continuées par Signol et Cornu.

Baltard préparait en même temps un vaste projet d'ensemble pour la décoration de Saint-Germain des Prés. Ce projet, bientôt adopté, Hippolyte Flandrin fut chargé de la décoration de l'avant-chœur ou sanctuaire. Terminées en 1844, l'on sait quel succès obtinrent ces peintures, l'*Entrée de Jésus à Jérusalem,* et *Jésus portant sa croix.* Aussi la continuation des travaux fut-elle décidée, et les peintures du chœur furent entreprises. Cette superbe décoration architecturale, dans laquelle s'enchâssent les douze belles figures d'apôtres peintes par Flandrin ainsi que les animaux symboliques des évangélistes, est une des belles conceptions de Victor Baltard. Il faisait revivre par une disposition grandiose le souvenir des riches absides des premières basiliques chrétiennes, et rappelait en même temps par les fonds d'or sur lesquels repose la décoration, cette dénomination de Saint-Germain le Doré, antérieure à celle cependant si ancienne de Saint-Germain des Prés. Quand il s'agit de décorer la nef, beaucoup opinaient pour la continuation du système de décoration si heureusement commencée pour le chœur. Mais Victor Baltard, d'accord en cela avec son ami Hippolyte Flandrin, sut résister à ce que ces conseils paraissaient avoir de flatteur, et, voulant réserver la richesse des ors pour la partie deux fois sainte de l'église, il fut décidé, en souvenir des si belles fresques de Giotto, dans la chapelle de la Madonna dell' Arena à Padoue, que tous les sujets qui devaient être peints par H. Flandrin sur les murs de la nef, seraient sur fond bleu. Tel fut le point de départ de la décoration adoptée. On sait quel admirable ensemble constituent les peintures d'Hippolyte Flandrin à Saint-Germain des Prés; mais, si l'œuvre du peintre a su captiver l'admiration publique, quelque peu aux dépens de la gloire de l'architecte, il n'est que juste de reconnaître la beauté de conception du grand parti décoratif qui a su si bien ménager et présenter l'œuvre du peintre, et donner à tout l'édifice un saisissant caractère de sévère grandeur religieuse.

Nous n'avons pas le loisir de détailler ici les travaux considérables qui, depuis 1841, pendant une période de trente années environ, furent exécutés dans les églises de Paris sur la proposition et sous la direction de Victor Baltard. Saint-Méry et Saint-Gervais s'enrichirent successivement de chapelles peintes par Chassériau, Lehmann, Cornu, Amaury-Duval, Gendron, Matout, Jobbé-Duval, Gigoux, Delarue et Caminade. Quatre grandes compositions représentant les sacrements se partagèrent le pourtour du chœur de Sainte-Élisabeth; Drolling, Lafont, E. Delacroix, Timbal, A. Hesse, étaient chargés d'importantes peintures à Saint-Sulpice, et Chassériau peignait la coupole de Saint-Philippe du Roule. Nous pourrions encore parler de Saint-Thomas d'Aquin, de Saint-Germain l'Auxerrois, de Saint-Nicolas du Chardonnet, de Saint-Roch, de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, de Sainte-Marguerite, qui ne furent pas moins bien partagées; mais nous voulons seulement rappeler combien, usant avec grand goût des priviléges enviables de la position exceptionnelle qui lui avait été faite, Baltard s'efforça de faire revivre les nobles traditions de la peinture monumentale et religieuse.

Mais, ce n'est pas seulement par une intelligente direction donnée à ces travaux que Victor Baltard est digne de notre reconnaissant souvenir; il fit œuvre personnelle d'architecte en complétant par des chapelles des catéchismes, Saint-Philippe du Roule, Saint-Jacques du Haut-Pas et Saint-Étienne du Mont dont il restaurait avec grand art le portail et reconstruisait le presbytère. Baltard avait préparé par un projet d'ensemble

toute la décoration peinte de cette vaste église de Saint-Eustache; mais ses espérances furent quelque peu déjouées par la découverte sous le badigeon, en 1850, de la décoration peinte de deux chapelles latérales au chœur, décoration datant de la fin du XVIIe siècle. Le préfet de la Seine, M. Berger, voulut qu'on suivît pour toutes les chapelles de l'église ce spécimen de décoration, bien qu'il fût d'un style postérieur à celui du monument, et cela malgré les instances de Baltard appuyé par la Commission des monuments historiques. Le maître-autel de marbre, la chaire à prêcher, le gigantesque buffet d'orgues, sont également l'œuvre de Baltard, qui, lui aussi, avait médité une nouvelle façade pour Saint-Eustache et en avait préparé tous les dessins.

Mais c'est la reconstruction entière de l'abside de Saint-Leu (1857-1860) qui mit le mieux en évidence toute la souplesse de son talent, toutes ses ressources comme constructeur. On venait de percer le boulevard Sébastopol et un tracé impitoyable condamnait par avance le chevet de la vieille église à rentrer à l'alignement. Il ne s'agissait cependant que d'une saillie relativement minime sur la nouvelle voie publique; mais la ligne droite, idéal souverain de l'administration d'alors, était aussi son *ultima ratio* en fait de discussion, et il fut décidé que le chevet tout entier serait remanié. C'était une décision facile à prendre, mais moins facile à exécuter. Les travaux nécessaires revenaient de droit à Victor Baltard, qui, en 1848, avait été nommé architecte en chef de la première section des travaux de la ville de Paris et des édifices diocésains du département de la Seine. Victor Baltard, qui eût pu cependant décliner le périlleux honneur d'un tel remaniement, ne voulut pas se récuser par cela même qu'il avait défendu davantage l'intégralité de la vieille église. A ce programme de retranchement d'une partie des bas côtés du chœur se joignait d'ailleurs la nécessité d'agrandir l'édifice par une chapelle de la Vierge, des sacristies des messes et des mariages, et de créer un ensemble de logements pour les desservants de la paroisse. Victor Baltard se tira victorieusement, sinon sans peine et sans angoisses, de tous ces difficiles travaux trop peu connus du public, qui ignore surtout à qui doit en revenir l'honneur. Quelle science de constructeur ne fallut-il point pour démolir entièrement ce chevet de Saint-Leu et le reconstruire à l'alignement sur un nouveau plan, et, pendant ce temps, soutenir dans l'espace toutes les voûtes supérieures du chœur poussant au vide! Il fallait de plus que l'artiste trouvât moyen de dissimuler, par des raccordements habiles de courbes, l'aplatissement qu'avait dû subir le pourtour du chœur, et enfin présenter tous ces travaux sur le nouveau boulevard en un ensemble architectural qui fit bon effet. Victor Baltard réussit si bien en cette œuvre, qu'il est difficile de croire aujourd'hui à une aussi complète transformation du vieil édifice; la façade sur le boulevard, celle sur la rue de la Grande-Truanderie sur laquelle s'ouvrent les larges verrières de la nouvelle chapelle de la Vierge, forment un tout à la fois religieux et pittoresque. D'ailleurs, Victor Baltard n'en était plus à ses débuts. Le beau bâtiment du Timbre, rue de la Banque, avait été construit dix ans auparavant.

Nous n'avons pas voulu interrompre la suite des travaux exécutés par Victor Baltard dans les anciennes églises de Paris; il nous faut donc revenir maintenant en arriere pour faire connaître une autre série de travaux où le sentiment particulier de l'architecte pouvait se manifester plus librement, et qui, s'ils ont été plus passionnément discutés, n'en affirment que davantage la personnalité de l'artiste.

Nous avons dit qu'en 1840, Victor Baltard avait été adjoint à M. de Gisors comme inspecteur des travaux de l'École normale. Baltard avait véritablement suppléé M. de Gisors dans ces importants travaux, et le ministre, M. Guizot, qui s'y intéressait vive-

ment, avait remarqué toute l'intelligence, toute l'activité de l'inspecteur. Paul Lelong, l'architecte qui venait de poser les premières assises du bâtiment du Timbre, étant mort quelque temps après (1847), M. Guizot, tout puissant, fit nommer Victor Baltard son successeur. Quoique ce monument, tel qu'il est aujourd'hui, soit bien entièrement l'œuvre de Victor Baltard qui transforma complétement le projet primitif, le nouvel architecte, par un touchant sentiment de respect confraternel, demanda et obtint que le nom de Paul Lelong fût donné à la petite rue qui faisait face au nouvel édifice. Tout le monde connaît cette architecture sobre et ferme, quelque peu florentine par l'aspect puissant de la masse, mais toutefois d'un caractère moderne très-accentué. Entraîné par le grand mouvement de rénovation auquel ses jeunes aînés H. Labrouste, Duban, Duc et quelques autres donnaient déjà si hardiment l'essor, Victor Baltard affirmait, lui aussi, les principes nouveaux; à ce titre, le beau monument du Timbre restera comme un précieux témoin de ces premiers efforts vers une nouvelle esthétique.

Chef de la première section des travaux de la Ville, Victor Baltard était devenu, en 1848, l'architecte de l'Hôtel de ville, dont les beaux travaux d'agrandissement venaient d'être achevés par M. Lesueur. Cependant beaucoup restait à faire à l'intérieur, et c'est Victor Baltard qui termina la décoration de la grande salle des Fêtes, celle de la salle de la Paix qui devait être décorée par E. Delacroix, et celle illustrée par Ingres peignant l'apothéose de Napoléon. Pendant vingt années successives, Victor Baltard travailla à compléter et à embellir ce vaste et somptueux monument qui devait, au moment même où il semblait définitivement achevé par l'heureuse reconstruction du beffroi sur la place de l'Hôtel-de-Ville, disparaître en sa splendeur dans les flammes d'un incendie criminel. Que d'œuvres d'art de tout genre, que de chefs-d'œuvre, que de richesses, disparurent ainsi à jamais! Et, pour ne rappeler que les créations principales de l'éminent architecte qui s'était voué, pour ainsi dire, à ce monument, il faut citer le curieux escalier qui montait à la bibliothèque, et surtout cette magnifique cour d'honneur transformée par une élégante coupole de verre ou une sorte de *great hall* pour la réception de la reine d'Angleterre et où se dressait svelte et luxueux cet escalier à double rampe dont nous avons tous gardé le gracieux souvenir. Victor Baltard avait, du reste, le génie de la décoration improvisée, et l'on sait comment il réussissait à orner et à transformer le palais municipal en ces nuits de fêtes brillantes qui virent successivement tous les souverains de l'Europe, les hôtes de la ville de Paris. C'est lui qui fut l'ordonnateur des fêtes offertes par la municipalité à l'Empereur et au Prince Napoléon lors de leurs mariages, et de celles qui eurent lieu à la naissance du Prince impérial. C'est lui encore qui composa et dessina ce merveilleux berceau en forme de navire offert par la Ville au futur héritier des Napoléon, et pour l'exécution duquel Victor Baltard avait demandé le concours de ses illustres amis Hippolyte Flandrin et Simart. La Force, la Justice, la Vigilance et la Vérité noblement symbolisées en de beaux camées peints par Flandrin; la belle figure de Génie modelée par Simart; les richesses d'ornementation ciselées par Froment Meurice; les aigles de Jacquemart; sans compter les magnifiques voiles en point d'Alençon, d'une valeur de 80,000 francs: tout a disparu dans cet embrasement qui devait étendre ses ravages jusqu'aux bâtiments annexes de l'octroi que Victor Baltard avait élevés sur la place de l'Hôtel-de-Ville. C'est aussi l'architecte de la ville de Paris qui, sur la place de la Bastille, sur les boulevards et à la place Vendôme, dressa ces décorations improvisées et ces arcs de triomphe à la gloire de nos soldats victorieux revenant de Crimée et d'Italie.

Un projet plus grandiose fut aussi étudié et essayé : nous voulons parler de cet

arc de triomphe monumental que Napoléon III voulait élever place du Trône comme un digne pendant de celui du rond-point de l'Étoile. Tout un système de décoration de la place fut demandé à Victor Baltard, et ses projets qui enveloppaient la place d'un vaste portique circulaire à arcades entre-colonnées, établissant au centre un large bassin dominé par une Victoire ailée, tandis qu'en avant des deux colonnes de Philippe-Auguste et de Saint-Louis se dressait un arc triomphal. Les projets exécutés en matériaux légers transformèrent un instant cette place du Trône en une entrée magnifique du Paris de Napoléon III. Les projets de Baltard étaient grandioses et l'arc de triomphe était tout particulièrement d'aspect noble et héroïque comme en témoignent encore de véridiques photographies. La dépense considérable nécessitée par la seule mise en œuvre d'un pareil projet empêcha sans doute le souverain de donner suite à ce rêve de gloire immortalisée par la pierre, le bronze et le marbre. Du grand effort fait par toute une légion d'artistes de valeur pour réaliser un instant cette passagère fantaisie, il ne restera bientôt plus qu'un souvenir chaque jour affaibli.

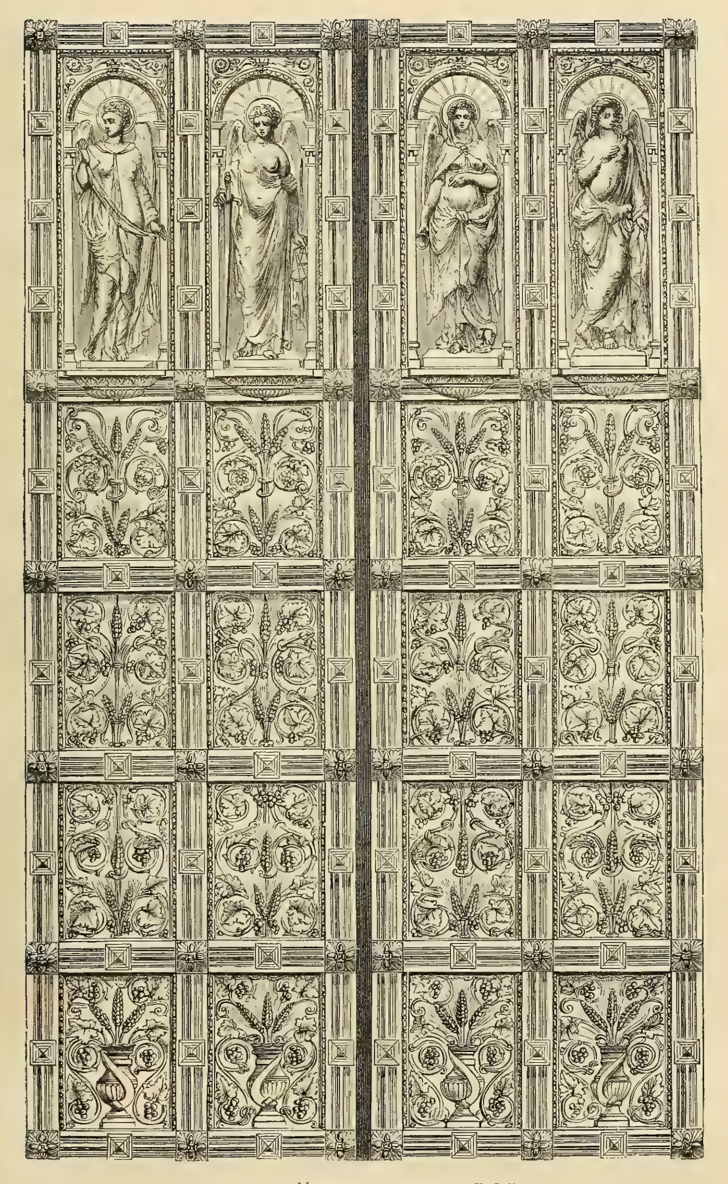
Heureusement Victor Baltard devait laisser quelques grandes œuvres moins éphémères que ces décorations improvisées pour le plaisir ou le triomphe, et qui assurent à son nom une légitime célébrité. La plus importante, la plus complète, celle qui affirme le plus la logique de son esprit, la facilité de son talent à se plier aux exigences de conditions et de besoins déterminés, est la construction des Halles centrales de Paris. Nous ne nous étendrons pas sur cette œuvre capitale que l'opinion publique, habile surtout à apprécier le côté pratique des choses, a dès longtemps déclarée parfaite. Le plus grand éloge qu'on en puisse faire, c'est de dire que ce vaste ensemble de constructions si bien appropriées au service du grand marché parisien a servi de type à tous les marchés ou entrepôts qui ont été élevés non-seulement en Europe, mais encore sur les points les plus éloignés du globe. Tel ce projet gigantesque qui était demandé à Victor Baltard, quelque temps avant les événements de 1870, par le gouvernement du Pérou, pour être élevé à Callao. Ce projet, entièrement terminé et accepté par les représentants péruviens, devait en partie être exécuté dans nos vastes usines de Paris et de la province. Les malheurs de l'année terrible en entravèrent la mise en œuvre, et peut-être quelque industrie étrangère bénéficiera-t-elle de ces travaux, qui, par l'influence de Victor Baltard, nous étaient acquis.

Nous ne voulons pas revenir sur tout le bruit qui se fit à l'époque de la construction des Halles, autour du projet d'un concurrent aujourd'hui disparu, lui aussi, de ce monde. Ne pouvant enlever à Baltard l'honneur de l'exécution, on a voulu du moins lui ravir la gloire de l'idée première, c'est-à-dire de l'emploi généralisé de la fonte et du fer. Aujourd'hui, grâce à une étude plus sérieuse des faits qui ont précédé ces grands travaux, Victor Baltard a été mis en possession de la gloire entière qui lui appartient sans conteste. Nous nous bornerons seulement à rappeler que, dès 1843, l'administration municipale étudiait une reconstruction totale des Halles qui était définitivement adoptée en 1845. Cette décision intéressait trop vivement la population parisienne pour qu'aussitôt maints projets différents ne fussent proposés. Mais si l'emploi du fer, qui était expérimenté depuis quelque temps, se présenta tout d'abord aux esprits clairvoyants comme se prêtant à une solution favorable, le débat entre l'administration et une partie du public particulièrement groupé autour d'un autre projet porta sur un tout autre point que celui des matériaux à employer. Le projet qui était opposé à celui de l'administration, et qui à l'emploi du fer joignait celui des autres matériaux en usage en élevant des pavillons et bâtiments d'administration, voire

même des campaniles et des tours, ce projet transportait les Halles centrales sur les bords de la Seine, dont il fallait, disait-on, utiliser la navigation, sans qu'on se préoccupât d'ailleurs du niveau si instable des eaux du fleuve, et sans prévoir surtout que les chemins de fer seuls pourraient désormais pourvoir à la consommation immense du Paris sans cesse agrandi. Aussi ce projet, qui transformait complétement tout un quartier de Paris et, par suite, devenait très-onéreux, fut-il combattu vivement et définitivement repoussé, malgré les instances de son auteur. Victor Baltard, tout à fait au courant de l'état de la question, fut chargé, en 1845, d'étudier sur place, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Allemagne, les différents systèmes de marchés alors adoptés. Son rapport fut déposé en 1847, et si, en 1851, on vit s'élever un premier pavillon d'un système mixte qui devait bientôt disparaître, c'est que les architectes des Halles, MM. Victor Baltard et Félix Callet (décédé quelque temps après), n'étaient plus que les exécuteurs d'un projet dès longtemps arrêté dans l'esprit de l'administration, et qui, comportant tous les bureaux du service des Halles et de nombreux logements d'employés, nécessitait l'édification de bâtiments autres que les légers pavillons qui furent élevés par la suite. Mais le principe de ces premiers plans était trop en désaccord avec le vœu de l'opinion pour que le souverain ne s'en émût pas lui-même. Il visita les nouvelles Halles le 12 juin 1853, et arrêta les travaux, demandant qu'un autre système de constructions, ressemblant en quelque sorte à une gare de chemin de fer, lui fût proposé. Victor Baltard, servi par sa grande facilité de dessinateur et fort de l'opinion émise par l'Empereur, composa et exécuta en quelques jours et quelques nuits un nouveau projet qu'il portait sept jours plus tard à Saint-Cloud. Ce projet, revêtu de l'approbation impériale, fut présenté au conseil municipal, approuvé et aussitôt mis à exécution. C'est celui que nous admirons aujourd'hui. Telle fut la réussite complète de l'œuvre que, quand il s'agit d'établir à la Villette le marché aux bestiaux sur un plan à la fois vaste et nouveau, l'administration s'adressa à Victor Baltard, et c'est d'après ses plans que M. Janvier, architecte, éleva les magnifiques abris et les bâtiments annexes que trop peu connaissent.

Bien qu'appartenant à une des Confessions du culte réformé, Victor Baltard, très-sincèrement religieux, acceptait volontiers les manifestations différentes de la foi, et, par son sentiment d'artiste, se sentait porté vers les grandioses magnificences du culte catholique. C'est ce qui explique comment il sut si bien comprendre les nombreux travaux qu'il exécuta dans les églises de Paris, et comment il sut devenir l'ami de prêtres éminents, comme aussi collaborer par le cœur autant que par la pensée avec son inséparable ami Hippolyte Flandrin. Ce peintre fervent, ce *Beato Angelico* égaré au milieu de notre sceptique XIXe siècle, connaissait bien la foi sincère et large de Victor Baltard; aussi encourageait-il lui-même l'artiste et l'ami dans ses travaux religieux et lui écrivait-il de Rome, le 15 décembre 1848, à propos du concours ouvert pour élever un monument à la mémoire de Mgr Affre, mortellement frappé alors qu'il portait des paroles de paix : « Je trouve que tu as bien fait de concourir pour le monument à élever à la mémoire de notre vénérable et saint archevêque. Ce beau caractère, ce noble sacrifice, doivent t'avoir inspiré. »

Baltard ne fut classé que second, parce qu'il n'était pas catholique, paraît-il, et cependant le modèle qui subsiste de ce concours, en collaboration avec M. Barre, devait, certes, faire espérer quelque belle œuvre, lointain souvenir des monuments si nobles de style, si délicats d'exécution de Saint-Jean-et-Paul à Venise, ou de Santa Maria del Popolo à Rome.



PORTE DE L'ÉGLISE DE SAINT-AUGUSTIN

Composée par Baltard et exécutée dans les ateliers de MM. Christofle.

Mais enfin Victor Baltard allait pouvoir réaliser son rêve suprême : élever un temple à Dieu. Il lui fut offert de construire une des nouvelles églises de Paris; il choisit par sentiment celle qui devait être placée sous le vocable de Saint-Augustin.

Le fer et la fonte avaient si bien servi l'architecte des Halles, qu'il crut trouver en eux les éléments nécessaires au vaste monument qu'il méditait. Obligé de compter avec les ressources dont il disposait, son esprit hardi et inventif espérait résoudre le problème des temps modernes : l'économie, tout en inaugurant une architecture nouvelle qui lui semblait devoir être la caractéristique de l'époque. Nous ne croyons pas que Victor Baltard ait complétement réussi dans sa généreuse tentative. Malgré la beauté du plan, malgré la noble ordonnance des ensembles, le monument, appuyé sur ses piliers et sur ses fermes de fer et de fonte, semble à l'intérieur tout à la fois grêle et énorme; on sent ce cube immense du dôme central enveloppé de murs minces, et le vide perd son effet imposant, parce que des masses pleines suffisantes ne lui sont pas opposées. C'est qu'en effet, si la raison s'accommode d'équilibres savamment calculés, les yeux sont rebelles aux renversements de la pondération naturelle. Et, par les yeux, les choses vont à l'âme, seule digne et capable de recevoir entières les puissantes sensations produites par l'art spiritualisé. C'est donc à l'âme tout d'abord que doit parler le monument religieux, et si l'art peut ennoblir les formes et les parer de sa beauté, il faut encore que la matière soit digne et que sa mise en œuvre contribue au grandiose de l'ensemble. L'œil est aujourd'hui trop habitué aux grands espaces aisément franchis par le fer pour être frappé d'un dôme dont l'ossature en métal s'accuse honnêtement, et on ne saurait attendre de cet élément nouveau le grand effet des vastes coupoles qui, par leur merveilleux appareil, soutiennent dans l'espace tout un monde de pierres. Si cet effort gigantesque de l'homme pour agrandir la maison de Dieu impressionne vivement, on ne saurait se sentir réellement ému par une conception analogue mais réalisée facilement et économiquement par le fer devenu en ce temps le serviteur docile de tous les travaux utilitaires modernes.

Malgré ces réserves, il faut louer dans cette grande œuvre de Victor Baltard de nombreuses parties très-réussies, et particulièrement la disposition générale du chœur. Il faut aussi étudier les belles portes en bronze de la façade, portes sans doute inspirées par le souvenir de celles que, trente années auparavant, il relevait à Trani et à Monte Santangelo dans la Calabre. Il faut aussi de l'extérieur admirer le bel effet du grand dôme dont la courbe harmonieuse s'élève superbe au milieu des quatre dômes inférieurs des campaniles latéraux. S'il n'a pas été donné à Victor Baltard d'atteindre entièrement le but qu'il se proposait : l'association du fer et de la pierre comme expression d'un nouvel art monumental, il a du moins l'honneur d'avoir tenté une voie nouvelle qu'à l'avenir seul il appartient de déclarer sans issue ou de révéler ouverte sur des horizons nouveaux.

Tant de travaux divers ne suffirent pas cependant à l'activité laborieuse de Baltard; on lui doit encore la construction d'un temple à Nérac, monument obtenu au concours; la restauration du temple de l'Oratoire à Paris; celle, rue de Grenelle, de l'église de Panthemont, appropriée au culte réformé; la transformation de l'hôtel du Châtelet pour y installer l'archevêché; la construction du petit corps de garde, boulevard Bonne-Nouvelle; à Troyes, la décoration de la chapelle où fut placée la Vierge de Simart; dans les Landes, la restauration du château de Sestat; puis des projets approuvés pour la réédification de l'Hôtel de ville d'Amiens et ceux plus anciens pour l'érection d'une tour d'horloge et de beffroi et d'une chapelle des catéchismes placées sur les faces

latérales de l'église de la Madeleine à Paris. Il a élevé de nombreux monuments funéraires, entre autres celui du peintre Sigalon à Rome, et celui de Victor Cousin pour lequel il se bornait discrètement à reproduire le beau tombeau de Scipion Barbatax. A lui revint le soin de veiller sur la tombe de son maître vénéré Ingres, et il put aussi, suprême consolation, dresser, de ses mains amies, le beau monument qui, dans Saint-Germain des Prés, abrite la dépouille mortelle d'Hippolyte Flandrin.

Victor Baltard était en trop haute situation pour que, de tous côtés, on ne fît appel au talent et au bon vouloir habituel de l'artiste; aussi fut-il chargé de la composition de nombreuses médailles. Nous ne rappellerons que celles des Halles, du Marché de la Villette, des Ambulances de la presse, de Saint-Augustin, du Conseil municipal, de la Commission du dessin, de celle des Beaux-Arts et celle de la Société de tempérance, où il se plut à représenter Hébé présentant son amphore aux eaux d'une source.

La prodigieuse et féconde activité de Victor Baltard ne se démentait pas un instant; il fut de ceux qui trouvent, selon l'expression populaire, le temps de tout faire. De 1828 à 1833, il continue l'œuvre commencée par son père, la publication des grands prix d'architecture, qu'il présenta en un volume in-folio de 120 planches. Puis il fit paraître successivement la monographie de la villa Médicis; les peintures et les arabesques de l'ancienne galerie de Diane à Fontainebleau; les Halles centrales et de nombreuses études dont l'une sur les vitraux, et l'autre, sur son maître de prédilection en l'art de bâtir, Vitruve. Il est vrai de dire que l'artiste et l'homme furent largement récompensés d'un labeur si constant et si profitable aux intérêts qui lui étaient confiés. Le 20 décembre 1854, il était nommé chevalier de la Légion d'honneur, et, à l'Exposition universelle de 1855, il obtenait une médaille de deuxième classe. Nommé en 1860 directeur général des travaux d'architecture de la ville de Paris, il vit encore son autorité grandir et son influence devenir décisive dans tous les conseils. L'année 1863 devait être pour lui tout particulièrement favorable et mettre le comble à ses généreuses ambitions d'artiste; il était nommé officier de la Légion d'honneur, et l'Institut lui offrait le quatrième fauteuil, précédemment occupé par Boullée, Antoine, Heurtier, Huyot et Caristie. Il prit une part active aux travaux de l'Académie et, tout récemment encore, secrétaire perpétuel par intérim en remplacement de M. Beulé, ministre empêché, il produisait en séance publique une intéressante étude sur l'école de Percier, et rappelait avec éloge le nom de Visconti, ce rival au début de sa carrière.

Vinrent les événements de 1870; Victor Baltard, ne voulant pas survivre à l'administration qui avait mis en lui sa confiance pendant de longues années, offrit sa démission à M. Étienne Arago, qui la refusa. Son successeur M. Jules Ferry crut devoir l'accepter. Mais son talent et sa haute expérience étaient trop justement appréciés pour que, de tous côtés, on ne voulût mettre à profit les loisirs dont s'impatientait sa verte vieillesse. Il fut nommé membre du Conseil des bâtiments civils, inspecteur général de ce conseil, vice-président de la Commission des beaux-arts, président de la Commission du dessin du département de la Seine, membre du Jury de l'exposition de Vienne. Pour la seconde fois, la Société centrale des architectes lui demanda de présider ses travaux; il en fut l'âme pendant ces dernières années. Plein de sollicitude pour les intérêts moraux et matériels des ouvriers qu'il connaissait si bien et dont il était si bien connu et aimé, il entreprit avec le concours de la Société la réorganisation des ouvriers du bâtiment et préparait un nouveau mode d'enseignement professionnel. Mais si, chez lui, le cœur et l'esprit étaient toujours généreux et vivaces, les rudes secousses ressenties par son cœur généreux et aimant au moment de nos plus cruels malheurs avaient

fortement ébranlé sa santé jusque-là si robuste. La mort violente avait frappé parmi les siens, et le citoyen portait au cœur le deuil de la patrie écrasée. Sa force morale cependant si grande fut impuissante à dompter le mal physique qui le minait. Il mourut le 13 janvier 1874, courageux et calme au milieu des souffrances, consolant ceux qui l'entouraient par des paroles de résignation et d'amour.

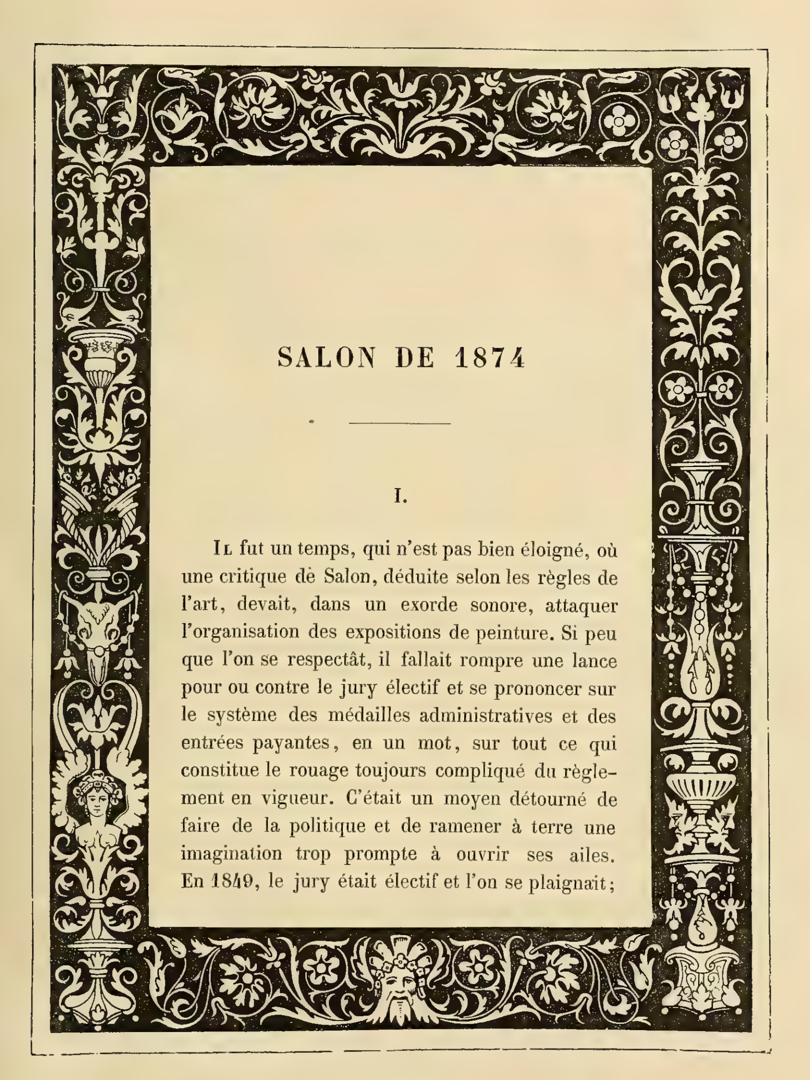
On pourra maintenant juger l'artiste d'après son œuvre; il ne serait pas moins intéressant et profitable de faire connaître les qualités plus intimes de l'homme. Mais il ne nous appartient pas de révéler ici cette vie toute d'affection et de dévouement. Qu'il nous soit cependant permis de rendre ici un reconnaissant hommage à la bienveillance inépuisable avec laquelle Victor Baltard savait accueillir et encourager la jeunesse pour laquelle il fut toujours un conseil et un appui, pour laquelle il sera toujours un exemple fortifiant.

PAUL SÉDILLE.



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [610]



SALON DE 1874

I.

Il fut un temps, qui n'est pas bien éloigné, où une critique dè Salon, déduite selon les règles de l'art, devait, dans un exorde sonore, attaquer l'organisation des expositions de peinture. Si peu que l'on se respectât, il fallait rompre une lance pour ou contre le jury électif et se prononcer sur le système des médailles administratives et des entrées payantes, en un mot, sur tout ce qui constitue le rouage toujours compliqué du règlement en vigueur. C'était un moyen détourné de faire de la politique et de ramener à terre une imagination trop prompte à ouvrir ses ailes. En 1849, le jury était électif et l'on se plaignait;

en 1852, il redevient administratif et l'on se plaint encore; en 1864, il reprend sa forme élective et l'on se plaint toujours; si, en l'an de grâce 1875, il n'y a plus de jury du tout, vous verrez qu'on se plaindra plus que jamais. En disant *on*, nous disons les artistes, car le public passe au tourniquet sans murmurer et sans s'inquiéter autrement de ces misères.

Au demeurant, sur ce terrain brûlant de l'organisation de la petite république des arts, comme sur toutes les questions où il s'agit de la forme ou du principe d'une constitution, personne ne s'entend. Chacun a son idée, ou plutôt personne n'en a jamais eu de bien nette; et l'on pourrait, à ce propos, méditer ce qu'un spirituel académicien, dans sa réponse à M. Ollivier, disait récemment de la politique. Les événements, en effet, ont tant de fois déjoué les calculs les plus spécieux, ils ont si brutalement convaincu d'erreur les principes les plus opposés, qu'on n'en est plus à se demander où est la vérité, mais s'il y a une vérité! On a entassé brochures sur brochures, articles sur articles, discussions sur discussions; on s'est injurié, on s'est calomnié, on s'est battu pendant un demi-siècle, c'est-à-dire depuis le jour fameux où David, s'écriant : « Je fus autrefois de l'Académie! » marqua la chute définitive du pouvoir prépondérant de la vieille institution royale, et l'on en est au même point de division et d'incertitude : la cause mille fois jugée est encore pendante.

Nous-mêmes, mon Dieu, si l'on nous y provoquait, nous aurions peut-être la faiblesse de développer, sur ce sujet, des opinions et des idées que naturellement nous estimons fort raisonnables. Mais à quoi bon? ne vaut-il pas mieux, par le temps qui court, avec l'instabilité des hommes et des choses, avec cette possibilité perpétuelle de perdre et d'obtenir demain ce que réclament les convictions de chacun, observer le silence d'une neutralité attentive?

Il est néanmoins un principe, contre lequel nous ne pouvons nous empêcher de nous élever, qui, après avoir été plusieurs fois abandonné et repris, semble être rentré définitivement dans nos habitudes, principe que de bons juges, des esprits réfléchis et difficiles ont énergiquement blâmé au nom des intérêts mêmes et de la destinée des expositions de peinture : c'est l'annualité des Salons. Nous sommes en cela de l'avis de Gustave Planche qui, toute sa vie, a lutté contre leur trop grande fréquence, et nous demandons, comme lui, que l'on se tienne au moins au terme de deux ans. On nous dira bien que tout le monde y trouve son compte : le public, les artistes et les feuilletonistes; que personne ne se plaint et que les expositions annuelles répondent si bien à un goût géné-

ral qu'elles sont devenues l'une des fonctions indispensables de la vie parisienne, comme les courses ou comme la foire aux jambons; on nous dira encore que cette annualité a été longtemps et unanimement réclamée et que nous devons son retour aux doléances de la critique, sous la Restauration. Cela est vrai : nous voyons tous les intérêts engagés, — ils sont nombreux et ardents; — nous sentons qu'il y aurait peut-être folie et certainement témérité à revenir en arrière, et cependant nous protestons. Sous la tyrannie de ces échéances rapprochées, les artistes ont beau se lever avec le jour et ne laisser le pinceau qu'à la nuit tombée, le temps leur manque pour concevoir, pour méditer et pour achever. Cet état de choses, qui a pour corrélation nécessaire une augmentation considérable dans la production et par conséquent un abaissement de niveau, nous fait redouter de graves périls pour le sort futur de nos expositions. L'art en souffrira, — il en a déjà sérieusement souffert, — mais moins pourtant que les expositions elles-mêmes, parce que certains artistes, ceux qu'un amour profond et austère pour leur art tient éloignés des bruits de la rue, s'en désintéresseront peu à peu.

L'art doit rester la plus fière des aristocraties; ne cherchons point à le démocratiser. Ce que l'on appelait autrefois, avec juste raison, un *Salon*, c'est-à-dire quelque chose de choisi et d'épuré, est devenu une exposition : prenons garde qu'il ne soit bientôt plus qu'une *exhibition!* Du Louvre, le Salon s'en est allé aux Champs-Élysées, où il a maintenant sa place numérotée dans le temple de l'industrie : prenons garde qu'il ne s'en aille encore plus loin et, pour mieux dire, plus bas! Les avidités mercantiles de certains peintres, leur soif de publicité hâtive, peuvent se réjouir de trouver tous les ans une estrade où ils peuvent battre la grosse caisse; mais ceux, assez rares, hélas! qui considèrent la peinture comme l'une des formes les plus expressives et les plus délicates de l'imagination humaine, fleur divine que l'on ne saurait entourer de trop d'égards et de soins, doivent s'en attrister. Prenons garde enfin que ces expositions de peinture, qui ont si fort passionné nos pères et qui ont trouvé pour les décrire des Lafont de Saint-Yenne, des Cochin, des Diderot, des Eméric David, des Guizot, des Thiers, des Gustave Planche, des Gautier, et qui par leur éclat même ont donné naissance à une littérature spéciale à laquelle quelques-uns des plus grands maîtres de la pensée, des écrivains et des esprits supérieurs, des politiques, des historiens et des philosophes, n'ont pas dédaigné de consacrer leurs plus belles heures de verve et de jeunesse; prenons garde, disons-nous, qu'elles ne soient plus un champ de bataille, qu'elles tournent définitivement à la foire et au marché, et que, surexcitant outre mesure, chez les

jeunes artistes, le goût du gain facile, elles ne soient qu'un complément des expositions industrielles, entre les expositions gastronomiques, hippiques, domestiques et autres!

Convenons qu'il est grand temps de relever la tenue de nos Salons. Or deux conditions sont nécessaires pour leur rendre une importance et une solennité que le règlement administratif leur a volontairement fait perdre : la suppression de l'annualité et une plus grande sévérité dans les décisions du jury. Le public se trouve dans la situation d'un homme auquel on servirait des repas trop copieux et trop fréquents : laissez à son appétit le temps de s'éveiller et de s'aiguiser. Que l'initiative privée des artistes organise, à ses risques et périls, une exposition annuelle, voire permanente, nous n'y trouvons aucun inconvénient; mais que l'exposition de l'État reste, par sa rareté même, une fête de l'art et un enseignement!

II.

Chardin, qui était non-seulement un vrai peintre, mais encore un causeur charmant et un juge plein de goût, s'écriait un jour, — c'est Diderot qui le rapporte,— dans une promenade qu'il faisait au Salon, en compagnie de quelques écrivains et artistes, ses amis : « Messieurs, messieurs, de l'indulgence et de la douceur! Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais, et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. » Les derniers mots ne seraient plus vrais aujourd'hui que l'accès du Salon est devenu infiniment plus facile et que l'adresse de métier est devenue chose courante; mais, en elles-mêmes, ces paroles sont excellentes. La mission de la critique, en effet, — nous entendons de celle qui respecte sa plume, — est d'être plutôt indulgente pour tous les efforts honnêtes et sincères, d'où qu'ils viennent, que tranchante et agressive; elle doit se tromper, plutôt en applaudissant qu'en sifflant; ce qui ne saurait l'empêcher de suivre son devoir étroit, c'est-à-dire la défense énergique et infatigable de la tradition et du style contre le petit art, contre l'art marchand, du beau contre la mode, de l'invention contre le pastiche, de l'idéal contre la réalité vulgaire, de l'âme contre la main. La critique doit être à la fois très-ferme dans ses principes, très-arrêtée dans ses lignes générales de jugement, et très-bienveillante pour les personnes; c'est du moins ainsi que nous comprenons notre tâche, en prenant ici la plume qu'ont tenue successivement, avec tant de talent et d'expérience, MM. Charles Blanc, Mantz, Ménard, Lafe-

nestre, et ceux que la mort nous a si cruellement et si prématurément enlevés, Lagrange et Grangedor.

Au moment de commencer ce travail délicat et avant d'entrer dans l'examen des œuvres les plus remarquables, surtout de celles qui, toujours en petit nombre, même dans des temps plus favorisés, caractérisent une tendance, une individualité, ou révèlent un effort, une conviction, devons-nous répéter ce cri d'alarme, que nous renvoie l'écho des derniers Salons, sur l'abaissement fatal et progressif de l'ambition des artistes, qui autrefois vivaient plus à l'écart et dans une communion plus sévère avec leur pensée, sur la décadence et le nivellement de l'art contemporain? Devons-nous encore et toujours désespérer des destinées finales de l'école française, et, continuant une besogne de fossoyeur, jeter une nouvelle pelletée de terre sur la tombe du grand art, de cet art qui s'élève au-dessus des caprices du public et des exigences du commerce, et qui, assez robuste et assez impersonnel pour résister aux dangereux conseils de la mode, seul fait honneur au pays et au temps qui l'ont produit? Devons-nous, en un mot, aborder le Salon de 1874 avec le même sentiment de découragement? En toute franchise et dussions-nous être bientôt déçus, nous dirons non. Il nous semble qu'on peut, à de certains signes, reprendre confiance en l'avenir.

Regardons un peu derrière nous et faisons, s'il est possible, notre bilan.

Il est certain que l'art a traversé, en France, — et quand nous disons en France, nous disons en Europe, — pendant ces vingt dernières années, une crise aiguë dont on pouvait croire à première vue qu'il ne se relèverait pas. Nous avons été et nous sommes encore très-sérieusement malades. Il est trop tôt, — la reculée nous manque, — pour marquer les phases de cette crise et pour en déterminer les causes secrètes; nous n'avons point, d'ailleurs, à juger ici cette période de notre histoire, qui s'est terminée par de si immenses désastres; mais il est certain que la société française tout entière a été viciée par un grand souffle corrupteur, qui a imprégné des mêmes émanations et atteint du même désordre moral les artistes et l'art. Nous retrouvons chez la grande majorité de ceux-ci les mêmes défauts, les mêmes penchants, les mêmes instincts. Au lieu de diriger notre société et de la maîtriser dans ses goûts, ils se sont efforcés de la suivre et de la servir humblement; au lieu d'être ses guides et de n'entendre que la voix intérieure de leurs aspirations vers l'idéal, ils ont écouté la mode, le goût du jour; ils se sont préoccupés presque exclusivement des besoins du commerce des tableaux et, comme on l'a fort bien dit, des cotes de

l'hôtel Drouot. Ceux qui, dans ces derniers temps, ont lutté contre le courant sont en bien petit nombre; la plupart appartenaient à une génération antérieure. Donc ce ne sont point nos qualités natives qui ont fait naufrage, mais une certaine dignité de l'artiste, la conscience dans le travail et l'ambition désintéressée. De là un développement monstrueux d'une des branches de l'art au détriment des autres; de là l'abandon des sujets et des formes qui demandent de consciencieuses études, une longue haleine et un grand effort de conception; de là enfin, car il faut bien que notre séve trouve à s'épancher, une habileté incontestable et presque sans rivale dans les modes inférieurs.

La peinture d'histoire, la peinture décorative et la peinture de style ont été abandonnées pour le genre, pour la nature morte. Le genre surtout déborde; l'art anecdotique et familier nous a, en quelque sorte, envahis et submergés; non point celui qu'on entendait au bon vieux temps, mais un art minuscule et sans vie, entièrement fait de critique, d'érudition et d'archéologie, art factice et faux, s'il en fut, malgré son affectation de réalisme et son prétendu naturalisme. Sur cette pente, il n'est pas douteux que l'art français, abaissant peu à peu la hauteur de ses pensées, ne s'atrophie et ne perde, avec son originalité inventive, la supériorité incontestée qu'il avait conquise, depuis le XVIIIe siècle, sur celui des autres pays. L'art ne vit que par la sincérité et, s'il ne s'élève pas au-dessus des réalités terrestres, s'il ne prend pas son vol à travers les mondes enchantés qu'enfante l'imagination, il doit rester de son temps et peindre, sans chercher midi à quatorze heures, à la façon des Espagnols et des Hollandais du XVIIe siècle, les mœurs contemporaines, c'est-à-dire ce qu'il a tous les jours sous les yeux. Aussi le dilemme est-il parfaitement net : ou il disparaîtra dans une décadence irrémédiable sous l'influence délétère des habitudes prises, ou il se relèvera bientôt et se renouvellera aux sources pures de la tradition et de la sincérité, par un retour énergique à des principes qui peuvent varier dans l'application, mais dont la valeur est imprescriptible. Résistons par tous les moyens possibles à l'envahissement de la marée montante et dégageons-nous à tout prix de l'étreinte de cet esprit mercantile, de ce byzantinisme raffiné, reflet des mœurs et des caractères, qui a trouvé dans les dernières expositions un terrain merveilleusement préparé et engraissé.

Pour notre part, nous croyons fermement à une transition plutôt qu'à une décadence; nous avons foi dans les destinées de l'art français. Le don ne manque pas : il n'est que mal employé. Non, le génie de la France, ce génie qui a jeté sur le monde, depuis Charlemagne et saint Louis, des lumières si magnifiques, ne saurait périr! Toute son histoire

n'est-elle pas là pour témoigner de son indomptable énergie, et ne reconnaît-on pas, dans ses plus grands égarements, les indices de sa vitalité puissante? Il y a en lui des trésors de souplesse et d'élasticité qui le feront de nouveau rebondir vers le ciel. Dans notre vieille Europe, la France s'est levée la première; elle se couchera la dernière. D'ailleurs, les motifs de ne pas désespérer ne nous manquent pas. Sans parler de la distance à laquelle nous laissons toujours les autres nations, aussi bien en peinture qu'en architecture, en sculpture, en gravure et que dans tous les arts qui vivent du sentiment décoratif, ni des succès éclatants que nous emportons de chaque nouvelle exposition internationale, nous pouvons trouver en nous-mêmes des signes heureux qui doivent affermir notre confiance.

Le moment est décisif, et il semble que les circonstances, dans leur dureté cruelle, aient été secrètement ménagées par la Providence pour aider à cette renaissance tant désirée. Si, au théâtre, nous voyons avec joie l'opérette graveleuse, la pochade échevelée, le cancan et la mascarade, tomber peu à peu sous l'indifférence générale et le vieil esprit français, sain et franc, reprendre sa place; de même, au Salon, nous avons vu disparaître en partie, depuis la guerre, les petits succès de scandale et de grosse réclame. Les deux Salons de 1872 et de 1873 avaient non-seulement une tenue d'ensemble plus élevée, mais encore ils ont prouvé que la faveur publique s'arrêtait plus volontiers aux intentions droites et honnêtes. Le grand succès de l'année passée n'a-t-il pas été pour la *Dernière Cartouche*, de M. de Neuville, une œuvre du meilleur aloi? Les artistes respectent davantage le public et le public se respecte davantage lui-même. Cette action réciproque des artistes sur le public et du public sur les artistes produira, si elle continue, les plus excellents résultats. Déjà le Salon de cette année indique une rehaussement de la moyenne et comme une montée du niveau. Si l'on n'y trouve point de ces œuvres hors ligne qui enlèvent l'admiration, on y note du moins quelques bonnes tendances. Le bataillon, un peu éclairci et un peu décimé, de ceux qui cheminent courageusement dans les sentiers ardus de la peinture de style et de la peinture d'histoire, s'augmente de jeunes et actives recrues; dans ce sens, quelques individualités apparaissent, comme MM. Laurens, Humbert, Lévy, Machard, Lehoux, qui peuvent un jour atteindre les hauts sommets. On voit poindre une génération nouvelle et mieux trempée. Telle est l'impression que nous a laissée, dès la première visite, le Salon de 1874 qui, dans l'ensemble, est un bon Salon. Chacun dans son domaine, si petit qu'il soit, paraît tendre vers un idéal plus choisi et viser un but plus élevé.

En somme, et pour résumer notre opinion, il nous semble que l'on est bien pressé de crier à la décadence et qu'une école qui, en dehors de ces noms, inscrit ceux de Delaunay, Lenepveu, Puvis de Chavannes, Galland, un décorateur qui fera bientôt parler de lui, Gustave Moreau, Bonnat et, au-dessus de tous, celui de Baudry, n'est point près d'avoir dit son dernier mot. Certes l'art religieux, tel qu'on le comprenait aux époques de foi naïve, et l'art académique sont morts et bien morts; ils ne renaîtront pas, pas plus que ne renaîtra l'art frivole et charmant du XVIII[e] siècle et de la Révolution. Nous avons essayé du moyen âge, nous sommes retournés au poncif solennel; nous nous éprenons maintenant de Louis XVI et du Directoire : ce sont autant de contre-sens et d'erreurs d'esthétique. Certaines formes du grand art sont devenues impraticables à notre scepticisme et à notre positivisme. Cependant un champ fécond et magnifique, qui a été admirablement cultivé à la Renaissance, mais non épuisé, s'ouvre à l'ambition et à l'activité de nos artistes, celui de l'art décoratif et monumental. C'est là, dans cet art où ont brillé Mantegna, Michel-Ange, Jules Romain, Paul Véronèse, Lebrun, Delacroix, Flandrin et le plus merveilleux de tous les génies, Raphaël, dans cet art qui exige l'application des plus nobles facultés, qu'est l'avenir de notre école; c'est de là que sortira sa résurrection future. Du reste, le goût décoratif a été de tout temps l'une des marques du génie français, et, de même que, depuis le X[e] siècle, la France est la nation architecte par excellence, de même elle est plus qu'aucune autre apte à réussir dans le mode de peinture qui est le complément nécessaire et le secours le plus puissant de l'art architectural.

Laissons de côté l'anecdote, laissons les petits effets et les petits moyens. Le moment est favorable : nous pourrions dire, en nous servant d'un mot tristement célèbre, qu'il est psychologique. Tout concourt à une expansion dans ce sens : d'abord l'état des esprits, la guerre et les changements politiques qui en ont été la conséquence et qui ont amené à l'administration des Beaux-Arts des hommes que leur éducation et leur goût portent naturellement à encourager le grand art par tous les moyens en leur pouvoir; puis, — et ceci est pénible à dire, — d'urgentes et vastes commandes nécessitées par la criminelle destruction de monuments publics qui seront prochainement rebâtis, de grands espaces, d'excellents cadres, à l'Hôtel de ville, aux Tuileries, à la Légion d'honneur, au conseil d'État, au Palais de Justice, dans les nouvelles églises et dans les nouveaux théâtres; enfin l'exemple, encore latent, mais qui bientôt viendra jeter dans la balance son poids irrésistible, d'un grand maître, d'un décorateur puissant et tel qu'on n'en aura pas vu depuis le

XVIe siècle, exposant au mois d'août prochain, à l'École des Beaux-Arts, l'œuvre gigantesque du foyer de l'Opéra. Cet exemple de M. Baudry, qui bientôt recueillera dans l'acclamation publique et dans l'enthousiasme universel le fruit de dix années d'un labeur silencieux et opiniâtre, du noble désintéressement et de l'ambition généreuse qui l'ont fait vivre pendant si longtemps au milieu d'une solitude claustrale et d'une gêne presque voisine de la pauvreté, cet exemple de ce que peuvent, même dans notre civilisation cosmopolite et si profondément modifiée par la montée de la science, l'amour du grand et du beau et la foi robuste dans son art, aura, nous n'en doutons pas, une influence considérable sur les destinées de l'école contemporaine.

Alors même que le Salon ne nous aurait pas laissé une aussi bonne impression, nous dirions encore à tous, aux jeunes et à ceux qui vont cesser de l'être, à ceux qui portent en eux une étincelle du feu sacré, courage et confiance! et la France tournera de nouveau au livre d'or où sont inscrits les noms de Jean Foucquet, de Lesueur, de Poussin, de David, de Prud'hon, de Géricault, d'Ingres et de Delacroix, de nobles et glorieuses pages!

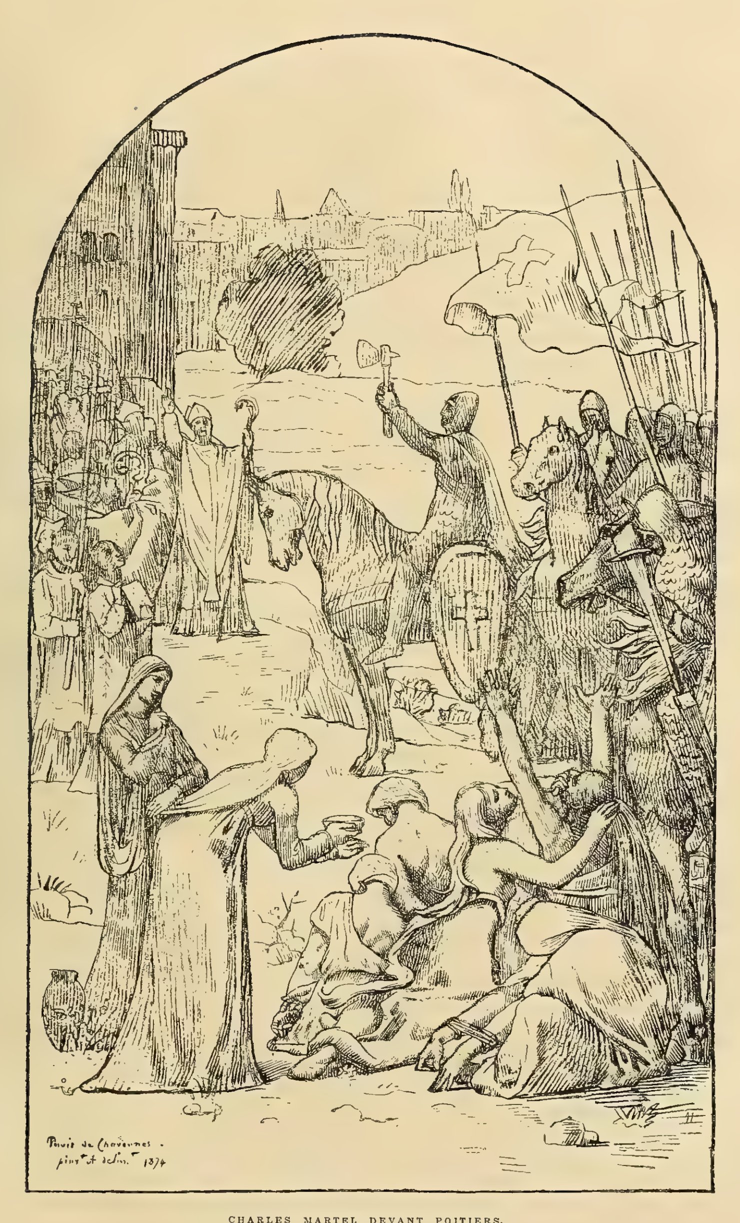
III.

L'œuvre la plus virile du Salon, nous ne disons pas la plus belle et la plus complète, mais celle qui dénote chez son auteur l'organisation la plus vigoureuse et l'imagination la plus puissante, est la grande composition historique de M. Matejko, *Étienne Bathori devant les murailles de Pskow.* M. Matejko n'est pas Français, c'est un Polonais très-authentique, et, quelque pénible que soit l'aveu, nous devons à la vérité de reconnaître qu'il a une force de tête et une carrure d'épaules qui en font aujourd'hui, vis-à-vis de nos jeunes peintres, un athlète redoutable. Il n'est pas nouveau venu parmi nous; il nous a déjà présenté d'autres épisodes de l'histoire militaire de la Pologne au XVIe siècle, et l'on se souvient encore de son début très-brillant, en 1865. Mais comme son talent nous revient fortifié et agrandi! Il est maintenant maître absolu de son métier, et ses défauts, qu'il a très-réels et pour nous très-visibles, proviennent bien plus de son esthétique et de l'esprit de race que de son art lui-même.

La conception, abrupte et hérissée, est d'un abord assez difficile; la scène pour être comprise à Paris, dans ses détails, demanderait une leçon d'histoire. Elle représente Étienne Bathori, roi de Pologne, — celui-

là même qui succéda à Henri de Valois, rappelé en France par la mort de Charles IX,— au moment où, arrêté sous les murs de Pskow, qui tremble devant lui et s'apprête à lui ouvrir ses portes, au cœur de la Russie et à six jours de marche de Moscou, les envoyés d'Ivan le Terrible, conduits par le nonce du pape, Antonio Possevini, lui apportent le pain et le sel en signe de soumission. M. Matejko, en vrai patriote, a donc choisi l'un des épisodes les plus glorieux, pour son pays, de la vieille lutte séculaire de la Pologne contre la Russie. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, de la donnée historique, la scène, avant qu'on en saisisse le sens, se présente aux regards avec une magnificence grandiose, et le drame, quoiqu'il parle une langue étrangère, vous saisit à la gorge. Au milieu de son camp, au seuil de sa tente ouverte, dont les épaisses tentures relevées laissent apercevoir les groupes animés des courtisans et les figures hautaines des barons polonais, au milieu de sa garde sous les armes, le roi est assis, au premier plan, coiffé d'une toque de fourrure noire à aigrette et somptueusement couvert d'un long manteau de brocart d'or, sous lequel brillent les fines dorures d'une cuirasse d'acier damasquiné; il tient son épée posée en travers sur ses genoux écartés, les pieds sur une peau d'ours noir. Il est assis carrément et solidement, avec cette nonchalance dédaigneuse, particulière aux Orientaux; on sent dans sa pose, dans son geste, dans son regard voilé, dans toute sa personne enfin, la gravité du commandement et l'orgueil de la victoire. Devant lui, devant ces seigneurs polonais de si fière mine, devant cette aristocratie raffinée, entre deux haies de cavaliers en armures, s'avancent lourdement, dans les attitudes de la soumission la plus plate et du prosternement le plus humble, les barbares de l'Ukraine et de la Livonie, les Moscovites à la barbe inculte, au masque farouche et écrasé. En tête et conduit par le nonce apostolique, dont la soutane jette une note sombre au centre du tableau, s'agenouille Vladick de Polock, l'envoyé d'Ivan, vêtu d'une chape traînante à ramages, qui rappelle celles de Van Eyck et pourrait être signée de lui. Le contraste entre les deux peuples, entre les deux races, est superbe et développé de main de maître. Puis, au loin, par delà la houle de ces têtes humaines, par delà cette forêt d'étendards, de lances et de casques empennés, on voit briller, dans les lueurs du couchant, les remparts de Pskow et, au-dessus des dômes arrondis des églises, monter les noires fumées de l'incendie.

L'ensemble a une ampleur pittoresque tout à fait remarquable et le décor est splendide; tous les détails sont traités avec la même sévérité scrupuleuse, toutes les étoffes sont exécutées avec le même soin et la même précision étourdissante; toutes les têtes sont originales, intéressantes et



CHARLES MARTEL DEVANT POITIERS.

Tableau de M. Puvis de Chavannes. (Croquis de l'auteur.)

savamment construites ; les personnages sont bien en chair et en os, et les mains sont admirables ; la couleur vibre dans les gammes les plus riches, les plus claires et les plus éclatantes ; tout cela est enfin d'une force de métier et d'invention incomparable, et cependant, on le sent, il manque à cette exubérance touffue, qui rappelle certaines pages de Richard Wagner, — nous entendons celles, fort rares, qui sont claires et accessibles au commun des mortels, — il manque à cet art puissant et mâle, pour être véritablement grand et véritablement émouvant, un peu de ces qualités maîtresses qui resteront, quoi qu'on dise et qu'on fasse, la condition première du beau : la simplicité et l'unité d'effet. Des sacrifices, des élagages, un grand parti d'ombre et de lumière, des ménagements scéniques ; en un mot, un fil conducteur pour l'œil et pour l'esprit : voilà ce qui fait défaut à l'œuvre de M. Matejko. Il lui manque, pour être un chef-d'œuvre, un peu de ce goût et de cette mesure que nous tenons de notre sang latin ; il lui manque enfin un peu de ce que possède, à un si haut degré, un peintre qui a été très-discuté, mais qui, en somme, est resté chez nous le plus ferme champion du grand art, M. Puvis de Chavannes.

Voici précisément de lui, en regard, une toile qu'il a peinte pour l'hôtel de ville de Poitiers et où il a représenté Charles Martel vainqueur des Sarrasins : à côté de ce tumulte de couleurs et de formes, elle brille avec l'éclat tempéré des vieilles fresques. A cette puissance nous préférons cette simplicité ; c'est ainsi que doit parler le grand art. — Ici, c'est la Chronique, c'est-à-dire l'histoire surchargée de détails ; là, c'est l'Épopée, c'est-à-dire l'histoire simplifiée et agrandie. M. Matejko, comme les vieux maîtres du xve siècle, analyse et cherche le particulier ; M. Puvis de Chavannes, au contraire, comme les grands génies de la Renaissance, poursuit une synthèse et s'élève jusqu'au général. L'un peint des Polonais et raconte en un long récit un épisode de leur guerre avec les Russes ; l'autre peint des hommes, une sorte d'humanité idéale et primitive, ou, s'il s'adresse comme cette année à un fait historique, il voudra représenter, dans un symbolisme concis, la lutte de deux mondes et de deux religions, de deux races et de deux civilisations, la victoire de la chrétienté sur l'Islam, de l'Évangile sur le Coran. — Nous savons parfaitement tout ce qu'il y a de science et d'habileté dans l'exécution de M. Matejko, d'insuffisance et de naïveté dans celle de M. Puvis ; mais, comme nous mesurons la peinture monumentale plutôt à la grandeur de l'idée qu'à la perfection du faire, l'œuvre du peintre français nous émeut incomparablement plus. M. Puvis n'est qu'un fresquiste ; il faut le prendre et le juger ainsi. Il parle une langue énergique et sobre, qui ne plaît peut-être



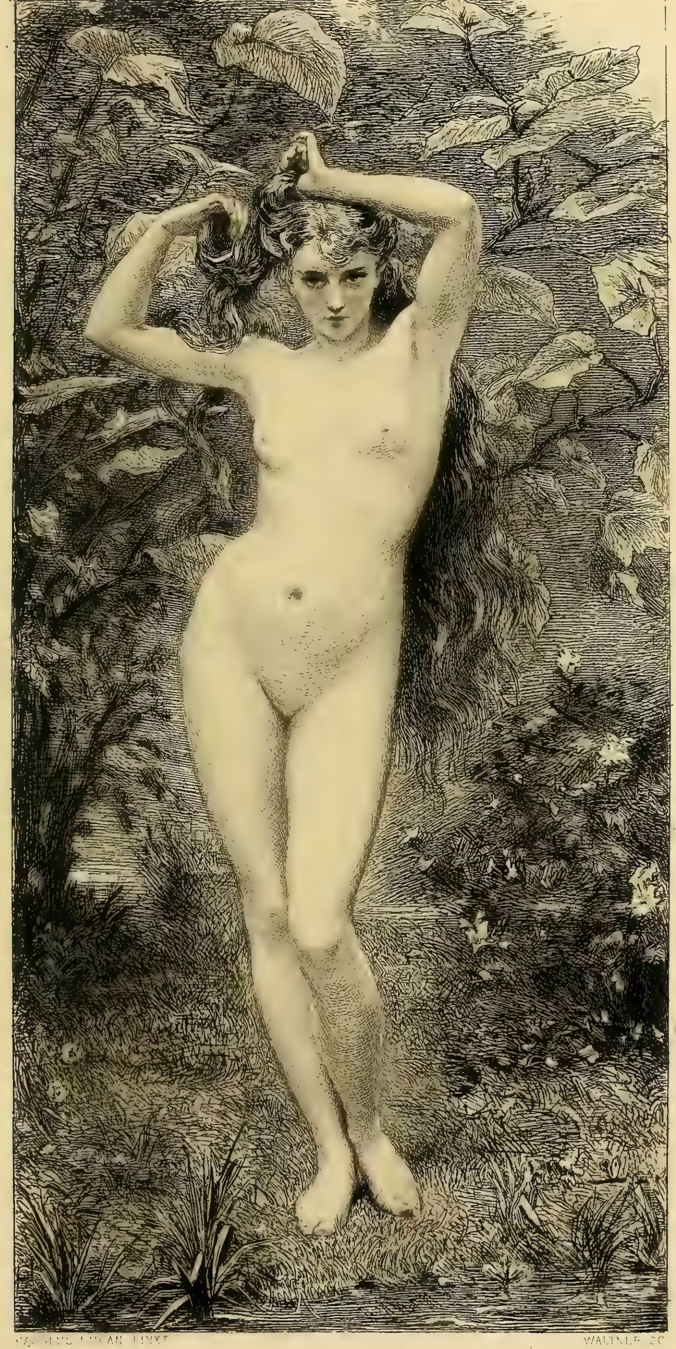
SARPÉDON.

Tableau de M. Henri Lévy.

pas à la foule, mais qui exprime exactement sa pensée. Il convient, d'ailleurs, de dire qu'il y a longtemps qu'il ne s'est élevé aussi haut et qu'il a rarement trouvé des accents plus nobles et plus éloquents.

Charles Martel, après avoir écrasé, devant Poitiers, les hordes d'Abd-er-Rhaman et rejeté bien loin le flot qui avait failli submerger l'Europe entière, s'avance vers les portes de la ville où l'attendent les femmes, les enfants, les vieillards, les prêtres et l'évêque qui le bénit. Il s'arrête, suivi de ses noirs cavaliers, et, levant au ciel cette hache qui l'a fait surnommé le *marteau* des Sarrasins, il remercie le Dieu des armées. Il traîne avec lui les témoins de sa victoire, des hommes et des femmes au regard étrange, au profil caractéristique, bronzés et desséchés, qui semblent apporter dans les plis de leurs vêtements de laine comme la senteur de ces pays lointains où le soleil luit d'un implacable éclat. Au dernier plan se dresse la robuste silhouette des vieilles murailles visigothes. Quelle admirable composition ! Quel sentiment et quelle dignité dans toutes ces figures ! Quelle grâce et quelle chasteté dans ces deux jeunes femmes qui donnent à boire au prisonnier ! Quelle énergie sauvage, quel style dans ce groupe de malheureux qui tombent à terre exténués de fatigue, dans ce vieillard farouche qui se relève pour maudire et que sa fille retient par un geste désespéré ! Il y a dans l'invention de ce groupe une inspiration sublime, un de ces traits de génie qui font vivre une œuvre. Cela est tombé du ciel, tout entier dans la pensée de l'artiste.

Du *Charles Martel* de M. Puvis de Chavannes au *Christ en croix* que M. Bonnat a exécuté pour l'une des salles de la cour d'assises, le saut est brutal, mais il ne nous déplaît pas. Ce *Christ* est le grand succès de curiosité du Salon, succès très-discuté et, à notre avis, très-discutable. — Imaginez un portefaix cloué sur la croix, émergeant en trompe-l'œil et en pleine lumière, d'un fond sombre et vineux, et étalant aux regards les pauvretés et les laideurs d'un vulgaire modèle d'atelier. La torture physique y est représentée avec un réalisme inouï : c'est le cynisme de l'agonie et l'on sent devant cette toile comme une vague odeur d'amphithéâtre. Les muscles se tendent, les veines se gonflent à éclater, les vaisseaux se déchirent, les fibres palpitent et se contractent, la face s'injecte, l'être entier se révolte et se tord ; ce n'est pas la mort qui approche, c'est la vie qui se roidit dans un dernier effort ! La lumière, venant on ne sait d'où, aveuglante et crue, qui enveloppe tous les reliefs et fouille tous les creux, ne vous fait grâce d'aucun détail. Il faut, comme au dernier acte du *Sphinx* de M. Octave Feuillet, que vous restiez, quoi que vous en ayez, cloué et rivé à votre place : l'agonie vous arrête et ne vous lâche plus. — On nous dira, peut-être, que cette figure ne



WALTNER SC

[illegible] LA [illegible]

Imp. A. Salm

sera point déplacée à la cour d'assises et que les habitués du lieu y reconnaîtront avec plaisir l'un des leurs. Cependant, quelque dédain que l'on ait pour les anciennes traditions de la peinture religieuse, quelque sceptique que l'on soit, on ne peint pas un Christ comme Franz Hals peignait un cabaretier de Harlem, et, malgré l'habileté effrayante de l'exécution, malgré la largeur et le relief du rendu, nous ne pouvons voir dans l'œuvre de M. Bonnat qu'une erreur de conception, un contre-sens esthétique, erreur et contre-sens qui n'entament en rien, nous avons à peine besoin de le dire, l'estime que nous avons pour son merveilleux talent. Ne se montre-t-il pas, d'ailleurs tel qu'il est, dans toute sa force de praticien et dans tout son charme, avec les deux tableaux de genre qu'il a exposés en même temps que son *Christ :* les petits portraits de M[lles] D..., une délicieuse orientale, et le charmant diminutif du *Scherzo* de l'an passé, les *Premiers Pas*, un brillant de la plus belle eau qui ne redoute aucun voisinage?

Si, dans le *Christ* de M. Bonnat, l'exécution et le tour de main sont tout, voici une *Séléné* de M. Machard, pensionnaire de la villa Médicis, légèrement traitée en esquisse décorative, pour l'ovale d'un plafond, sommaire et un peu fruste, que l'idée poétique transfigure et élève au rang des plus belles œuvres. Séléné, dans la chaste nudité des déesses, les cheveux dénoués, et caressée par un pâle rayon de lumière sidérale, monte lentement au ciel et, dans un mouvement d'une grâce adorable, ajuste sa flèche d'argent sur l'arc délié de la lune naissante; quelques points d'étoiles brillants piquent l'azur sombre de la nuit, et de légers nuages, cardés et moutonneux, nuages rapides qu'un souffle emporte, semblent l'accompagner dans son vol aérien. — Quelle distinction originale dans le motif! Quelle jeunesse pleine de fraîcheur dans l'idée et dans la forme!

Ne quittons pas les hauteurs de l'empyrée sans nous arrêter un instant devant le *Sarpédon* de M. Henri Lévy, le jeune auteur, très en vue et très-goûté, du *Christ au tombeau* du dernier Salon et de l'*Hérodiade* du Salon de 1872, et devant l'*Éros et Aphrodite* que M. Toudouze avait envoyé de Rome, cet hiver, à l'École des Beaux-Arts et qui revient aujourd'hui subir l'épreuve d'un nouveau jugement. — Quoique le tableau de M. Lévy soit loin de nous satisfaire entièrement, il nous semble cependant que son talent est en progrès et qu'il dégage peu à peu son originalité. M. Lévy s'est bravement attaqué à Homère. Il a pris pour sujet de sa composition ce poétique épisode du XVI[e] livre de l'*Iliade* où Jupiter, sur les prières de Junon, ordonne à Apollon de faire enlever du camp des Grecs le corps de Sarpédon, général des Lyciens, et après

l'avoir lavé dans les eaux du fleuve, après l'avoir parfumé d'ambroisie et revêtu d'habits immortels, de le remettre entre les mains des deux frères, le Sommeil et la Mort, pour qu'ils le transportent en Lycie, où ses amis et sa famille lui feront des funérailles magnifiques et lui élèveront un tombeau orné d'une colonne, ce qui est, ajoute Homère, le plus grand honneur que puissent recevoir les morts. M. Lévy a choisi le moment où Sarpédon est enlevé dans les airs par le Sommeil et la Mort. — Nous ne relèverons pas toutes les entorses que M. Lévy a fait subir au texte du poëte ; la tâche serait trop facile et, d'ailleurs, ne prouverait rien. M. Lévy, qui s'est un peu égaré dans son sujet, le sait aussi bien que nous. Mais nous regrettons vivement qu'il ait fait entrer dans la composition la figure de Jupiter ; elle est inutile d'abord, péniblement exécutée et absolument contraire à la tradition antique. Le mouvement affectueux et penché, qui pourrait convenir à un Christ compatissant, ne saurait être celui du roi des dieux, surtout du redoutable Zeus des Grecs. Combien le beau groupe emmêlé de Sarpédon, du Sommeil et de la Mort, avec sa belle ondulation de lignes et son mouvement qui monte si bien, n'eût-il pas gagné à être seul et isolé dans le champ du tableau ! — Quant à M. Toudouze il s'est adressé à l'un des sujets les plus gracieux de la théogonie païenne : Éros conduisant Aphrodite sur sa conque nacrée, attelée de papillons bleus, et l'emportant, à l'éveil de l'aurore, à travers les profondeurs silencieuses de l'éther. Il a composé son sujet en poëte épris des délicatesses et des raffinements étranges. Notre premier regard avait été singulièrement offensé par les notes aiguës du coloris. Six mois se sont écoulés, et l'aspect du tableau nous paraît avoir sensiblement gagné. Les crudités des couleurs se sont un peu éteintes, la pâte s'est émaillée et la figure de Vénus reste maintenant entière avec sa grâce charmante et originale. M. Toudouze est remarquablement bien doué, mais qu'il prenne garde de sophistiquer ses meilleures qualités par l'abus de la recherche et de la préciosité.

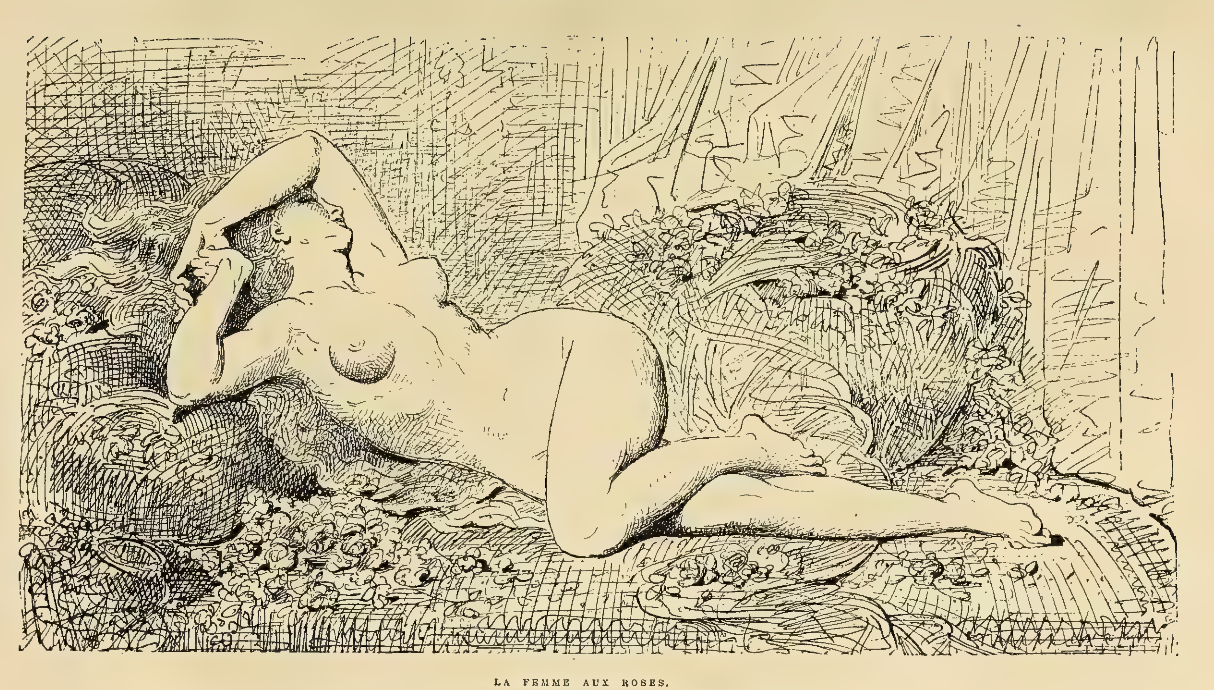
L'un des caractères rassurants du Salon de 1874 est de montrer les efforts les plus nets et les plus courageux venant des nouveaux venus. Parmi ceux-ci il en est deux qui se montrent déjà solidement armés pour la lutte et qui, avec des tempéraments très-différents et même opposés, s'affirment de plus en plus : nous voulons parler de M. Jean-Paul Laurens, le peintre saisissant de la *Mort du duc d'Enghien* et la *Piscine de Bethsaïda,* et de M. Humbert, qui s'était mis si fort en vue, au dernier Salon, par un superbe portrait de M. Welles de Lavalette et par cette étrange et troublante *Dalila* qui appartient aujourd'hui à M. Lepel-Cointet. L'un et l'autre ont fait un grand pas.



PROMÉTHÉE DÉLIVRÉ. — Tableau de M. Ranvier (Croquis de l'auteur.)

M. Humbert, — qui l'eût pensé? — expose une grande Vierge glorieuse sur un trône, tenant contre ses genoux l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste. Il a repris le thème éternel des maîtres primitifs de Milan et de Venise, en le développant et en le colorant de son sentiment moderne. Il s'est rappelé, avec une inspiration heureuse, de Cima da Conegliano, de Benedetto Montagna, de Giovanni Bellini et de leurs ordonnances symétriques, avec l'inévitable baldaquin et le fond de montagnes azurées. C'est un souvenir et non un pastiche. M. Humbert, auquel on avait dénié le goût du simple et du chaste, a fait volontairement cette excursion en Italie, pour répondre à certaines critiques et pour donner à sa nature nerveuse, à sa verve ardente et un peu maladive, un calmant et un fortifiant. Il a pleinement réussi, et, au point de vue de la couleur, de la pondération des lignes et de la pondération de l'effet, l'œuvre de M. Humbert est, dans le bon sens et, pour nous servir d'une expression d'atelier, la meilleure *tache* du Salon. La Vierge, dans sa sévérité pensive, rappelle la *Madone* de Michel-Ange, à Bruges. Dans son ensemble, avec sa longue robe de soie cerise doublée de rose, à taille et à manches étroites, avec son long manteau grenat qui encapuchonne le sommet de la tête et retombe en longs plis jusqu'à terre, elle se détache superbement sur le baldaquin noir, dont la bordure à rinceaux dessine un excellent rappel de rouge. La tête et les mains, très-personnelles, très-distinguées, sont la signature d'un maître ; le fond de paysage, bleuissant et vaporeux, est d'une valeur exquise. Il est seulement à regretter que M. Humbert n'ait pas eu le temps de chercher davantage le modelé de ses deux enfants ; les contours, qui sont d'une impression juste, mais peu déterminée, se perdent dans des ombres trop lourdes et un peu opaques. Avec un mois de travail de plus, il se fût présenté au Salon avec une œuvre inattaquable. Cette *Vierge* venant après la *Dalila* nous permet d'attendre beaucoup de lui et de lui demander beaucoup.

Le talent de M. Laurens est plus naïf et plus austère; il a la foi et la ténacité. Modeste et laborieux, éloigné de toute intrigue et de toute coterie, patient et chercheur comme un bénédictin, toujours prêt à se critiquer lui-même et à reprendre son travail, M. Laurens est une des figures les plus sympathiques de la jeune école, et nous serions bien trompé si elle n'était pas bientôt au premier rang. Il a exposé un charmant portrait d'enfant, le meilleur peut-être du Salon; un morceau de peinture très-crâne, l'esquisse d'un cardinal, dans lequel il a enlevé rouges sur rouges, comme Velasquez dans le portrait d'Innocent X; et un grand tableau d'histoire religieuse dont il a emprunté le sujet à un épisode de la vie de saint Bruno en Calabre. Ceci nous transporte au



LA FEMME AUX ROSES.

Tableau de M. Voillemot. (Croquis de l'auteur.)

XIe siècle. Saint Bruno, à la porte de son monastère, entouré de ses pieux compagnons, refuse les présents que lui envoie le comte Roger, le *grand comte*, comme on l'appelait, qui fonda le royaume de Sicile. L'eau-forte, que M. Laurens a gravée lui-même pour la *Gazette*, montrera comment il a distribué son action et de quelle habile façon il a composé sa mise en scène, avec une grande opposition de lumière au centre. Nous louerons surtout le groupe des chartreux. Têtes nues et pieds nus, dans leurs longues robes de laine blanche, ils ont une énergie et une dignité superbes. Ils vivent, ils agissent, non pas en trompe-l'œil, mais comme doit vivre et agir de la bonne et solide peinture. La force de M. Laurens est résumée dans ces figures; leur facture, très-caractéristique, est celle d'un maître ouvrier.

Quelle est cette jeune fille qui, toute nue, le corps baigné par la lumière tamisée du matin, s'avance doucement, sur le gazon humide, en relevant ses longs cheveux dénoués? Ne vous semble-t-elle pas, au milieu de ce jardin en fleur, où un regard indiscret peut si facilement se dissimuler, bien éveillée, bien imprudente et, disons-le, bien peu vêtue? Vous le devinez, c'est l'idylle de M. Carolus Duran. *Anch' io son pittore!* Et moi aussi je suis peintre et capable, si je le veux, de m'élever au-dessus du genre qui m'a rendu célèbre! Et de fait, M. Duran, qui a voulu peindre un nu, a fait preuve, ici encore, d'une habileté très-remarquable. Il a rompu avec la vieille routine; il a mis sa figure en plein air, — il faut prendre le mot à la lettre, — supprimant en quelque sorte les ombres, les demi-teintes et le repoussoir. Le modelé, sous lequel on ne sent peut-être pas assez la chair, est d'une extrême finesse, le ventre surtout ainsi que la poitrine et la silhouette générale sont d'une extrême élégance. Le type du visage est trop contemporain et trop près du modèle; il n'est pas assez chaste pour ce corps qui l'est beaucoup. Mais M. Carolus Duran a mis dans cette allègre et souriante figure toutes les séductions de son pinceau et le charme de son sentiment; c'est assez pour ne pas nous associer aux critiques trop vives que de prime abord elle avait soulevées. Tout au plus dirions-nous qu'elle manque un peu de ce je ne sais quoi de ferme et de sobre qui s'appelle le style et que les Aristarques demandent à la nudité.

On se plaignait naguère de cette abondance de femmes nues, de Vénus, de bacchantes, de nymphes, de baigneuses, d'odalisques et de dormeuses, qui donnait au Salon un aspect de mauvais lieu; nous pourrions maintenant, en ce sens, nous plaindre d'une certaine pruderie et d'une certaine indigence. Le nu! voilà l'école éternelle et la source féconde. C'est à ses leçons fortifiantes et saines que se trempent les



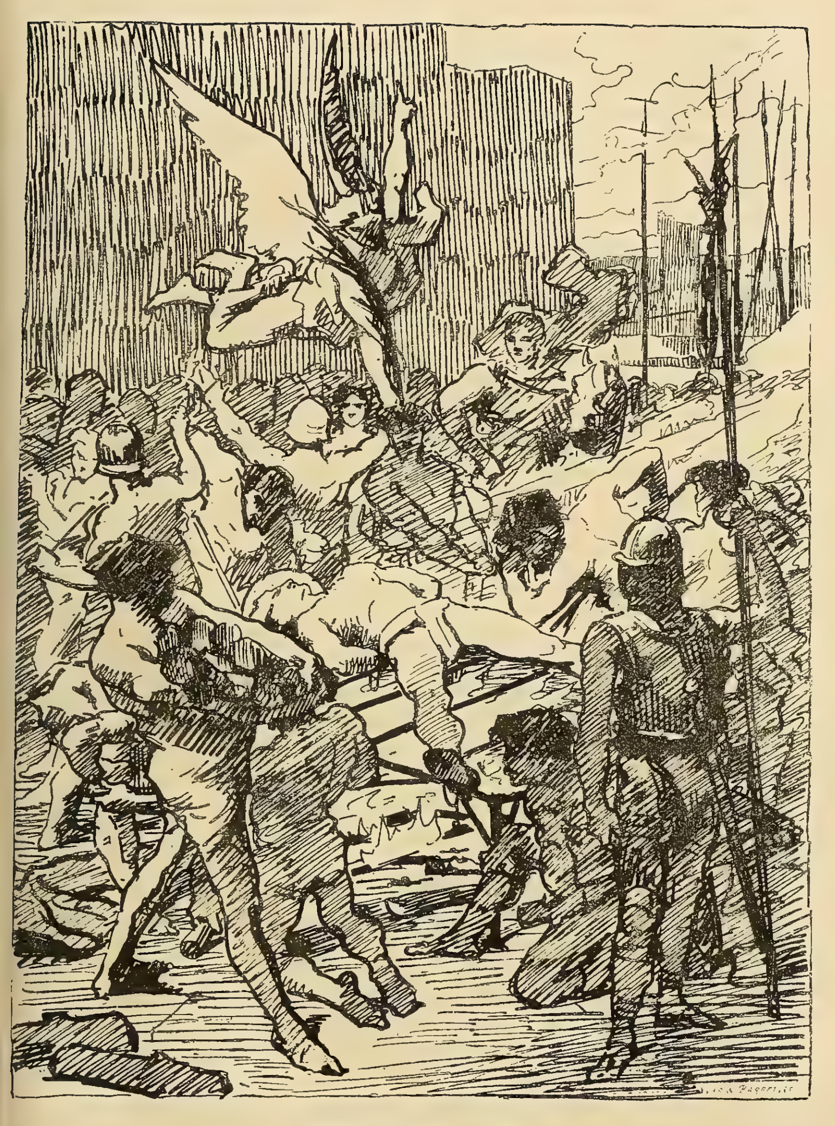
UNE FAMILLE DE SATYRES. — Tableau de M. Priou.

individualités viriles. Cependant nos peintres prouvent qu'ils sentent encore le prix des fortes études par nombre d'œuvres intéressantes et sérieusement étudiées, telles que l'*Éducation de l'Amour par la Folie*, de M. Émile Lévy, une saynète charmante, exécutée avec la délicatesse de ses meilleures toiles et pleine de finesse alexandrine et de poésie; telles que le *Prométhée délivré*, de M. Ranvier; la *Famille de Satyres*, de M. Priou; le *Satyre jouant avec une bacchante*, de M. Gervex, morceau brillant et coloré, d'un très-jeune débutant, auquel nous prédisons le plus bel avenir s'il ménage avec prudence les dons que la nature lui a prodigués, et la *Vengeance au sérail*, de M. Cormon; telles que la *Femme aux roses*, gracieuse fantaisie dont M. Voillemot a emprunté le sujet aux *Stalactites*, de Th. de Banville; telles que la robuste et massive *Vénus*, de M. Bin, et certaines parties de la frise de M. Ehrmann et du *Jugement de Pâris*, de M. Parrot; telles que le *saint Jean-Baptiste*, de M. Cabanel, les compositions religieuses de MM. Athanase Grellet et Monchablon, les études de M. Henner et le *Martyre de saint Laurent*, de M. Lehoux; telles enfin que ce *Premier Portrait*, de M. de Curzon, qui a la pureté marmoréenne d'une ode de Lamartine.

Le *Prométhée délivré* est une œuvre remarquable et qui dénote un élargissement inattendu du talent de M. Ranvier. M. Ranvier n'était qu'un dessinateur élégant, un ciseleur adroit de petites formes et de petites idées; il est devenu un peintre capable de poursuivre un travail de longue haleine et de haute visée. C'est un tableau où les figures de premier plan sont de grandeur naturelle. Prométhée est étendu, le vautour attaché à ses flancs; près de lui, pleurent deux blondes filles aux longs cheveux tressés, et vêtues de noir; au loin, Hercule, couvert de la peau du lion de Némée, apparaît décochant la flèche qui doit le délivrer. L'allégorie est facile à deviner : c'est la patrie saignante, sous les serres du vautour germain et pleurée par l'Alsace et la Lorraine; c'est l'hercule gaulois lançant le trait libérateur; c'est le présent et peut-être l'avenir.

Le tableau de M. Cormon, ainsi que celui de M. Gervex, mérite, à plus d'un titre, de fixer notre attention, non comme une œuvre arrivée, mais comme une précieuse promesse. C'est un drame à trois personnages, une haine de sérail assouvie et satisfaite. Le corps pâli et exsangue de la jeune femme morte, en pleine lumière et sur une draperie blanche, est un morceau fort bien traité et très-habile. Nous aimons moins les deux autres figures qui sont comme noyées dans une ombre sans reflets et sans transparence. Ce jeune peintre n'a pas donné là tout ce qu'il pouvait donner, et nous l'attendons au prochain Salon.

M. Lehoux, dont nous avons suivi avec intérêt les premiers envois,



MARTYRE DE SAINT LAURENT.

Tableau de M. Lehoux. (Croquis de l'auteur.)

se mesure aujourd'hui courageusement avec un gros drame et une grande machine. C'est le *Martyre de saint Laurent*, avec toute la mise en scène obligatoire : le bourreau, les licteurs, les soldats, le proconsul à cheval et la foule avide de spectacles sanglants. M. Lehoux, préoccupé de frapper fort plutôt que de frapper juste, a certes usé avec peu de ménagement du modèle, des attitudes ronflantes et des muscles tendus; son tableau sent encore l'école, et l'effet cherché ne se dégage pas; mais, sans trop penser à ce qu'elle pourra devenir, nous applaudissons de grand cœur à cette audace juvénile. M. Lehoux a mis dans son décor de fond le château des papes d'Avignon, le Rhône et la tour Saint-André; c'est un anachronisme que nous lui pardonnons volontiers, et qui n'a rien de désagréable.

M. Henner, cette année, comme M. Bonnat, nous semble avoir fait fausse route. Comme M. Bonnat aussi, il n'a rien perdu de ses qualités supérieures d'exécutant, mais il a eu l'idée regrettable d'aborder par le côté prosaïque deux sujets d'histoire religieuse très-élevés et dont les grands maîtres ont, pour ainsi dire, consacré la noblesse. Les types qu'il a choisis pour représenter la *Madeleine dans le désert* et le *Bon Samaritain* manquent de style et de caractère; ils n'ont pas la laideur provocante du *Christ en croix*, mais ils ont une laideur bonasse et banale qui n'est pas moins vulgaire. Les fonds sont bien sommaires et bien noirs, et les gammes bien monochromes, pour des peintures qui, par morceaux, accusent une si grande habileté de métier et un tempérament de coloriste si fin. C'est dans un admirable portrait de femme à fond vert qu'il faut chercher M. Henner. Nous ajouterons encore, d'une façon générale, que si, par l'emploi constant du bitume, M. Henner obtient des tons d'une délicatesse merveilleuse, il prépare à l'avenir de ses tableaux de redoutables dangers. Sa *Suzanne au bain* du musée du Luxembourg, qui date de dix ans à peine, a déjà cruellement souffert.

A côté de ces œuvres sur lesquelles nous venons de jeter un rapide regard et qui par leur forme touchent directement à l'art élevé, il en est quelques autres, d'un genre plus indéterminé, qui s'y rattachent encore. Telles sont, entre celles-ci, *la Falaise* de M. Jules Breton, les gracieux tableaux de M. Perrault, et *la Charité*, l'*Homère aveugle* et les *Italiennes à la fontaine* de M. Bouguereau. Les enthousiastes de M. Bouguereau, et ils sont nombreux, seront satisfaits, cette année; son talent n'aura jamais été aussi complétement représenté. De ces trois compositions, celle que nous préférons, pour l'accord et l'équilibre de toutes ses parties, pour l'onction caressante de la touche, pour la simplicité pénétrante et pour le charme du motif, c'est *la Charité*. Elle comptera certainement

au nombre des meilleures toiles de M. Bouguereau. Quant à la grande étude de M. Breton, le peintre des épopées champêtres, qui représente une jeune et vigoureuse paysanne étendue sur le ventre au bord d'une falaise, nous ne saurions mieux la décrire qu'avec les vers suivants de M. Breton, qui sont adorables. Ce sera une note inédite et piquante et comme une variation sur le même thème.

FLEUR DE SABLE.

Une exquise vapeur de lilas tendre rôde
Dans de vagues remous mollement s'allongeant
Sur la côte, et la mer prend un reflet changeant
D'améthyste, d'opale et de pâle émeraude.

L'Océan reposé, muet, traîne ses flots
Que çà et là déchire une roide nageoire,
Indolemment, ainsi que de longs plis de moire,
Et se soulève à peine aux rochers des îlots.

A peine si l'on voit remuer la bouée
Mélancoliquement, sur le miroir uni;
Aux mates profondeurs d'un ciel d'argent bruni,
Par instants, le soleil essaie une trouée.

Une lame, parfois, accourt, jette un bruit clair,
Déroule son collier de perles sur la grève,
Et, tourbillon subtil et confus comme un rêve,
S'éparpille, s'étale et retourne à la mer.

Sur ce fond lumineux et calme, une enfant, blonde,
Svelte et lente, marchant, le jupon relevé,
Incline son beau galbe au contour achevé,
Le col frêle et les yeux rêveurs penchés vers l'onde.

Parmi ces merveilleux accords de la couleur
Où la splendeur revêt l'ineffable tendresse,
Humant le souffle pur de l'air qui la caresse,
S'ouvre et s'épanouit sa jeune bouche en fleur.

Sur le sable irisé par le flot qui l'arrose
Et qui ferait pâlir le plus riche métal,
A temps égaux, la lame aux lèvres de cristal
Déferle sur l'enfant et baise son pied rose.

1873.

Sous le charme de ce rhythme indolent, nous allions oublier le *David* de M. Delaunay. Cet oubli serait d'autant plus impardonnable que nous

tenons M. Delaunay pour l'une des plus solides colonnes de l'école contemporaine. Nous ne pouvons prononcer son nom sans songer à l'admirable *Peste*, du musée du Luxembourg. Le *David*, qu'il a envoyé cette année au Salon, nous montre bien ses qualités ordinaires de puissance



DAVID.

Tableau de M. Delaunay. (Croquis de l'auteur.)

et de style, mais il ne nous donne peut-être pas au même degré que la *Peste* la mesure de sa force. On sait, d'ailleurs, que M. Delaunay est tout entier à l'achèvement des peintures décoratives qui doivent orner l'un des grands salons-annexes du foyer de l'Opéra et qui occuperont certainement, dans la décoration générale du théâtre, une place très-remarquable entre le grand plafond de M. Lenepveu et l'œuvre gigantesque de M. Baudry.

IV.

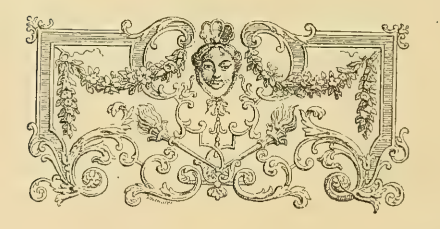
L'art français a toujours été maître dans le portrait. Son histoire, même aux périodes d'hésitation et d'effacement, présente une suite ininterrompue, depuis les Clouet jusqu'à Ingres, d'incomparables portraitistes. Si donc la généralité des portraits, au Salon de 1874, offre un peu moins d'intérêt que de coutume, c'est un accident passager dont nous n'avons point à tenir compte. M. Carolus Duran, qui est, avec M. Henner, le roi du genre, n'a pas fait, dans sa manière large de meilleures choses que le portrait de sa petite-fille, qu'il expose cette année; mais dans le *Portrait de Mme de Pourtalès,* où il accuse une nouvelle manière plus cherchée et plus travaillée, il semble perdre un peu de ce prime-saut d'exécution et de cette souplesse de pinceau qui avait fait de lui, dans ses chefs-d'œuvre, comme dans les portraits de sa femme et de Mme Feydeau, un magicien prestigieux. La robe de satin noir que porte Mme de Pourtalès est d'un rendu merveilleux, mais nous aimons peu la facture du fauteuil, dans lequel elle est assise, et du fond de tenture à ramages bleus sur lequel la figure, précieusement modelée, se détache en clair. M. Lefèvre, dont les beaux portraits de femme étaient si fort prisés des délicats, a été médiocrement heureux avec la figure, assez ingrate d'ailleurs, du fils de Napoléon III; il n'a pas su dégager le caractère très-particulier et très-personnel de cette physionomie. Le front et les yeux sont justement et finement exprimés; mais le menton, le nez, la bouche, le cou et les oreilles sont d'un aspect dur et sec. Mlle Nélie Jacquemart a plutôt descendu que monté depuis le portrait de M. Dufaure et elle demeure bien loin de celui de M. Duruy; on retrouve cependant une partie des aptitudes heureuses de son beau talent dans l'élégant et aristocratique portrait de M. A...

C'est chez quelques peintres ne faisant pas du portrait leur spécialité ordinaire, comme MM. Delaunay, — une tête d'homme découpée à l'emporte-pièce, sur un fond rouge brique — Cot, Leman et Adrien Lepage, qu'il faut chercher les œuvres originales. M. Jacques Leman, qui jusqu'alors s'était surtout fait connaître par ses agréables excursions dans le siècle de Louis XIV, vous arrête au passage avec le très-beau et très-vivant portrait de M. Daniel Ramée. L'homme avec ses façons d'être et d'agir, avec son costume qui est resté, à travers toutes les variations de la mode, le costume type du lion féroce et à tous crins, sous la Restauration, est là tout entier; la tête, exécutée avec les procédés un peu com-

pliqués de Gustave Ricard, par petites touches rapides et savamment emmêlés, petille et rayonne; la pose est ferme et solide dans son laisser-aller habituel, et la main gauche, appuyée sur la hanche, est souple et nerveuse. — Le vieux bonhomme à lunettes de M. Adrien Lepage, avec son mouchoir à carreaux et sa tabatière en écorce de mérisier sur les genoux, est d'une vérité et d'une naïveté charmantes. Mais le meilleur portrait du Salon, selon nous, est le portrait de Mme D..., par M. Cot. C'est celui d'une jeune femme très-blonde, vêtue d'une longue robe de velours noir, décolletée en carré et bordée au corsage d'une étroite bande de fourrure; les mains, croisées et tombantes, sont gantées de peau de Suède. Il se dessine en clair sur un fond clair, d'un gris très-doux, sorte de tenture d'appartement rehaussée de quelques minces filets d'or. Toute la pose est de la plus absolue simplicité; mais quelle habileté dans le modelé des bras, des mains, de la gorge et de la tête! Comme le regard en embrasse le contour sans effort! On retrouve dans cette gracieuse et correcte figure un peu de cette tenue de dessin et de couleur qui rendent les beaux portraits de Flandrin si remarquables et si intéressants.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)



LA

GALERIE DE M. SUERMONDT[1]

III.



Paul Potter était, comme on sait, fils d'un peintre, d'un « peintre médiocre », disent avec assurance tous les livres d'hier et beaucoup de livres d'aujourd'hui. Le mot est pour le moins imprudent : il ne faut pas condamner ce qu'on ignore. Les rares tableaux qu'on rencontre de Pierre Potter prouvent que son talent ne doit pas être traité d'un air si dédaigneux. Pendant longtemps nous n'avons connu qu'une peinture du père de Paul Potter. Bürger l'avait recueillie dans son petit Louvre du boulevard Beaumarchais. C'était, si nos souvenirs sont fidèles, une figurine debout, un personnage vêtu à la mode des cavaliers de Jan Leduc et de Palamèdes. Ce bravache empanaché n'avait pas mauvaise tournure[2]. Nous savons en outre que la société *Arti et Amicitiæ* ayant ouvert en 1867 une exposition à Amsterdam, un amateur y envoya un *Joueur de guitare,* signé *P. Potter 1636.* M. Van Westrheene, à qui nous empruntons ce renseignement, ajoute que le tableau est d'un « mérite incontestable ». Nous ne connaissons pas ce petit guitariste; mais voici que l'instructive galerie de M. Suermondt nous montre une peinture d'un autre genre qui porte la même signature et la même date. Il s'agit d'une *Vanitas.* Sur une table recouverte d'un tapis sont placés, dans un désordre de bon goût, un globe géographique, une tête de mort, un sablier, des livres, des manuscrits. Le faire révèle un

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. IX, p. 437.

2. Bürger se proposait de faire figurer dans un de ses articles la signature de ce tableau. On en trouvera le fac-simile à la page suivante.

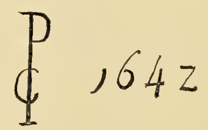
artiste rompu aux pratiques du métier. Chaque objet est rendu exactement dans sa forme précise, dans sa coloration individuelle. Le procédé adouci de la peinture donne l'idée d'un maître singulièrement attentif, d'un travailleur soigneux de son œuvre. Pierre Potter appartenait au

P. Potter. f. 1635

XVIe siècle par la date de sa naissance : il en avait gardé les patientes méthodes. On comprend qu'il ait pu servir de maître à son glorieux fils. Il lui aura certainement appris le respect du détail et les infatigables persévérances.

Sur ces virtuoses d'un genre de peinture où l'école hollandaise se montra si savante, il ne faut pas en dire trop long. Ici, ils ont tous du talent, et le lecteur devine à demi-mot. Les *Vases sur une console* datent de 1640. On y déchiffre un monogramme compliqué qui peut se lire Frans Hals; mais il s'agit, bien entendu, de l'un des fils du grand portraitiste. Ce Frans, deuxième du nom, était un habile ouvrier. Dans le vigoureux tableau que nous avons sous les yeux, il a réuni des plats repoussés, des verres de Bohême, des coupes scintillantes, des livres aux fermoirs de métal et quelques bijoux. Très-beau pinceau, décidé et souple. Ce généreux coin de la Hollande, Harlem, a été une pépinière d'artistes dont le travail paraît facile, parce qu'il était savant.

A côté du Frans Hals le fils se place une peinture mystérieuse. Ici encore, c'est un *Déjeuner*. Un homard, d'un ton superbe, est posé dans une assiette d'argent sur une table couverte d'une nappe blanche. Autour de ce plat de résistance on voit des huîtres, un pain, un couteau,



un vidercome. Le catalogue donne ce tableau à Christophe Pierson. L'attribution est inadmissible. Pierson, qui n'est peut-être pas très-connu des amateurs français, a certainement fait des tableaux de salle à manger. Il peignait aussi la figure. Le 18 janvier 1868, on a vendu à l'hôtel Drouot le portrait d'une petite fille dans un paysage : cette composition, signée et datée *Chr. Pierson* 1670, était du plus pur style Louis XIV et portait

déjà le signe des décadences prochaines. Pierson, d'ailleurs, est mort en 1714. Or notre *Déjeuner* est une peinture à la Heda, un morceau sincère et du bon temps. Avec la date 1642, on y lit un monogramme formé d'un P et d'un C. Nous reproduisons cette marque énigmatique, en la dédiant aux esprits curieux. Le problème vaudrait la peine d'être résolu. Le maître C. P est incontestablement un vaillant pinceau.

Ce sont aussi des qualités d'exécution qui doivent faire aimer les *Fleurs et Fruits* de Jan Davidsz de Heem. Dans les tableaux du maître et particulièrement dans celui de la galerie Suermondt, c'est l'ampleur de la manœuvre qu'il faut admirer, et surtout l'art avec lequel le détail, très-précis par le dessin, se dissimule au profit de l'effet d'ensemble.

J. D. De Heem f

Nous donnons la signature de ce tableau qui, dans un vase de verre, groupe des fleurs variées : au bord de la coupe pendent des bouquets de cerises. Quelques fruits sont épars sur la table. Ce n'est rien comme sujet ; c'est beaucoup pour ceux qui aiment la peinture en dehors de sa signification morale.

M. Suermondt possède aussi de belles œuvres des grands fleuristes hollandais. Le *Bouquet* de Rachel Ruisch est plein de délicatesse et de fraîcheur. Les deux Jan van Huysum sont en ce genre peu émouvant des pages dignes d'une longue étude. Dans l'un et l'autre de ces tableaux l'artiste a réuni des tulipes et des roses, des pivoines et des pavots, des liserons et des iris. Des gouttes de rosée roulent comme des perles sur les feuilles glissantes ; des papillons et des mouches volent autour de ces moissons fleuries.

Nous avons trop souvent célébré Melchior de Hondecoeter pour qu'il soit utile de redire ici ses mérites. Au sentiment de Bürger, on pourrait placer les *Oiseaux dans un parc* à côté des tableaux fameux qu'on admire aux musées d'Amsterdam et de La Haye. Il est difficile en effet de voir une peinture plus large, plus vigoureuse dans ses colorations, plus serrée pour le dessin et le caractère.

Trois peintres que le Louvre ignore, — J. Gillig, Van Duynen et Beyeren — ont mis leur joie et leur honneur à peindre des poissons. Ces trois maîtres sont chez M. Suermondt. Comme on chercherait vainement dans les livres la biographie du premier de ces artistes, il est bon de dire

que son tableau est signé *Jacobus. Gillig. fecit A° 1668.* Les habiles gens étaient en si grand nombre dans la Hollande du XVIIe siècle, que les historiens n'ont point eu souci de constater l'existence de Gillig. On sait qu'il a vécu à Utrecht : voilà tout. Son tableau, d'une exécution précise, réunit sur une table, à côté d'un filet garni de ses petits disques de liége, des brochets, des perches et d'autres poissons dont nous avons négligé de relever l'état civil. Ils sortent de l'eau; ils auraient la force d'y retourner, tant ils sont vivants sous leurs écailles argentées et visqueuses. Ils vous glisseraient dans la main, dit Bürger.

Isaack van Duynen n'est guère plus illustre que Gillig. Il vivait à La Haye en 1664, et l'on croit qu'il y mourut vers 1689. Il est rare, même en Hollande. Nous donnons la signature du tableau que M. Suermondt s'est récemment procuré et qui représente des huîtres, des crabes et divers poissons entassés sur le rivage. A côté est une manne de pêcheur ; au fond, la mer. Bon tableau assurément, mais qui, même en ce genre modeste, ne révèle point un maître de premier ordre.

Gardons nos éloges pour Abraham Van Beyeren. On commence à le connaître à Paris; il a figuré avec honneur dans les ventes de l'an dernier et hier encore un tableau de lui a été payé 13,000 francs, prix fort convenable pour une illustration nouvelle. Van Beyeren ne faisait pas seulement des poissons : comme Kalf et comme bien d'autres, il peignait des objets inanimés, des orfévreries, des dinanderies, et il y montrait une largeur d'exécution qui sent tout à fait la bonne école. M. Suermondt a deux tableaux de Van Beyeren, décorés l'un et l'autre du monogramme, aujourd'hui connu, où s'emmêlent les trois lettres A V B. La première de ces peintures (1661) montre un plat de terre rougeâtre contenant des poissons; à côté est un seau en cuivre; la seconde est une composition véritable. On y voit, sur un tapis, un grand plat de métal rempli de fruits, un autre plat, plus petit, avec un citron, un homard, un bol en porcelaine du Japon et d'autres choses encore. La couleur, chez Van Beyeren, est très-montée; les fonds sont parfois un peu noirs, la touche révèle beaucoup d'énergie et de brio.

Nous n'avons pas signalé toutes les œuvres de l'école hollandaise que renferme la collection de M. Suermondt. Le dénombrement en eût été

infini. Il suffit d'avoir montré que les grands maîtres sont là, et que les artistes de moins haute volée, si intéressants souvent par l'enseignement qu'ils apportent à l'histoire, figurent aussi, et non sans honneur, dans cette galerie abondante en révélations et en surprises. Ajoutons que les autres écoles y ont également de glorieux représentants et prouvons-le sans plus tarder.

Le patriarche des maîtres allemands, celui qui a créé l'école et en a par avance résumé la note caractéristique, c'est Albert Dürer. Indépendamment d'un beau portrait de l'artiste par lui-même, portrait que M. Woltmann considère comme la première édition de celui de la pinacothèque de Munich, dont on connaît la gravure par Forster, M. Suermondt possède une *Tête de vieillard* qui nous a profondément intéressé. Heller en a parlé dans son livre sur Dürer. Il voit en cette peinture, d'une exécution si virile, une étude pour la figure d'un apôtre, celle de saint Paul sans doute. C'est le buste ou, pour parler plus exactement, la tête d'un vieillard à longue barbe blanche. J'y retrouve une préoccupation pareille à celle qui a inspiré le *Saint Philippe* et le *Saint Jacques*, peintures à la détrempe qu'on admire à la galerie des Offices, et aussi les superbes portraits du musée de Madrid. Il me souvient d'avoir entendu dire jadis qu'Albert Dürer est un merveilleux graveur, mais qu'il n'est point peintre. C'est là une parole criminelle. Dürer est peintre, et il l'est à outrance. Il compte les rides du visage; il donne de la ressemblance aux flétrissures de la peau, il accuse la personnalité d'une verrue. Le résultat qu'il obtient est splendide et excessif. Dans la *Tête de vieillard*, les procédés de Dürer sont magnifiquement caractérisés : le pinceau du peintre a quelque chose de l'outil du graveur. Attentif à ne pas omettre un seul des cheveux de cette tête chenue, à distinguer l'un de l'autre tous les poils de cette barbe blanchissante et frisée, l'artiste a l'air d'appuyer sur un burin et d'entamer une planche de cuivre. Les tons de la chair sont un peu rougeâtres; le modelé est d'ailleurs admirable dans sa fermeté presque métallique, les yeux regardent, la lèvre respire, c'est l'accent même de la vie individuelle.

En ce qui concerne Hans von Kulmbach, l'élève d'Albert Dürer, nous devons, en toute humilité, confesser notre ignorance. Il ne nous déplairait pas de tout savoir; mais, par diverses raisons, nous avons renoncé à ce rêve. Aussi sommes-nous obligé, dans le cas présent, de nous en rapporter à la science des autres. On nous dit que le *Saint Jérôme* de la galerie Suermondt est de Kulmbach : nous le devons croire. L'œuvre est, quoi qu'il en soit, sincère et forte. Vêtu d'un manteau rouge, le chapeau de cardinal rejeté sur le dos, la tête appuyée sur la main, le solitaire est

perdu dans l'infini des méditations. Près de lui, un grand missel aux pages enluminées, des livres, un gobelet et même « tout ce qu'il faut pour écrire ». Ce sérieux tableau se compose comme un Quentin Metsys ou comme un Marinus de Seu, l'étrange maître qui passa sa vie à faire des *Saint Jérôme*. A cette date — 1530 à 1540 environ — les écoles du Nord se rejoignent et se compliquent. Il s'y mêle même un élément méridional, car les colorations, surtout dans les chairs, se réchauffent parfois d'un rayon vénitien. Cette chaleur ambrée n'a rien qui doive surprendre chez Hans von Kulmbach : il passe pour avoir eu deux maîtres, Albert Dürer et ce Jacques de Barbary que M. Galichon nous a appris à connaître. L'un et l'autre ont vécu à Venise, et ils ont pu dire à leur élève comment on pouvait s'y prendre pour peindre des carnations dorées. Ce *Saint Jérôme*, prodigieusement étudié dans le détail, est très-adouci dans l'exécution. L'idéal de Kulmbach paraît avoir été celui-ci : un dessin très-écrit pour les dessous, une peinture très-caressée pour les surfaces et très-fondue.

Lucas Cranach, dont un Italien trouverait le goût quelque peu barbare, est un créateur respectable et séduisant. Il était à un an près du même âge que Dürer, mais il vécut jusqu'en 1553, et il a exprimé avec une fidélité touchante les aspirations de la renaissance allemande. Portraitiste, il n'a cherché que la vérité, et nous en avons ici une preuve dans l'effigie de Sibille, duchesse de Clèves, la femme du duc de Saxe. Peintre de figures mythologiques ou sacrées, il a rêvé l'élégance. La *Judith tenant la tête d'Holopherne* (1531) est somptueusement habillée, mais la *Lucrèce* (1533) est toute nue et cette jeune fille est singulière et charmante. L'artiste nous la montre en pied et vue de face : d'une main elle retient un voile, de l'autre main elle appuie sur sa poitrine la pointe d'un glaive. A certains détails trop fidèlement copiés, on voit que le modèle qui a posé devant Cranach ne sortait pas du moule idéal ; mais il n'est pas moins visible que dans la silhouette de cette figure nue, le peintre allemand a cherché à sa façon la sveltesse et la grâce. Cette *Lucrèce* qui se poignarde si gentiment est d'une gaucherie exquise.

Le maître incontesté et absolu dans ces heures printanières que l'Allemagne n'a plus revues, c'est Hans Holbein. Ici, trois portraits véritablement admirables et dignes du plus fier musée.

Le premier de ces portraits, l'*Homme à barbe blonde*, a été gravé dans la *Gazette* de 1869. Le personnage est inconnu. Ainsi que l'indique l'inscription figurée sur le fond bleuâtre, il s'est fait peindre à trente-quatre ans, en 1533. Holbein était alors à Londres et ce portrait est vraisemblablement celui d'un Anglais. Vu de face, coiffé d'une toque noire, drapé dans un manteau, il tient des gants à la main. C'est une peinture



VELAZQUEZ PINXT — LEON FLAMENG SC

ELISABETH DE BOURBON REINE D'ESPAGNE

Gazette des Beaux-Arts — Imp A. Salmon Paris

claire, où tout se voit, où l'ombre existe à peine et où, résolu à ne rien cacher, Holbein a marqué finement la défectuosité d'un sympathique visage, l'œil gauche étant un peu plus petit que l'œil droit. Ce portrait provient de l'ancienne collection des comtes de Schœnborn et il est déjà inventorié dans le catalogue de 1746. M. Woltmann l'a décrit dans son livre, *Holbein und seine zeit.*

C'est en 1541 qu'Holbein peignit le second portrait de la galerie Suermondt. Ici le type anglais est indiscutable, l'œuvre est exquise. Bürger a fort bien parlé de cette peinture qui nous montre un homme de trente-sept ans dont le front est légèrement ombragé par le bord d'une *baretta* d'étoffe noire. « L'expression de la physionomie, écrit-il, est douce et bienveillante. Les yeux d'un bleu limpide semblent regarder avec affection quelqu'un ou quelque chose. La barbe, très-fine, a des reflets d'un roux tendre. » La peinture est claire et tout s'enveloppe d'un rayon lumineux qui court sur les formes en les caressent. En voyant ces images si écrites et si douces, on se demande si Holbein n'a pas trouvé la vraie formule du portrait.

Les deux personnages dont nous venons de parler sont des hommes de condition intermédiaire, bourgeois, lettrés ou marchands, comme Holbein en a peint un si grand nombre pendant les temps difficiles de son séjour en Angleterre. Mais voici une autre figure, plus inquiétante celle-là, un gentilhomme, un Français très-vraisemblablement. Le costume et la physionomie disent assez qu'il s'agit d'un grand seigneur qui a vécu au commencement du règne de François Ier, à l'époque où les gens de cour ne laissaient pas encore pousser leur barbe. Une enseigne représentant Vénus et Cupidon décore sa toque noire. Le pourpoint est noir à crevés blancs; les épaules sont recouvertes d'un ample manteau de damas broché où les ors se mêlent à la soie; autour du cou, une sorte de collerette, large bande circulaire taillée dans une étoffe résistante qui semble faite de fils d'argent tressés avec des fils d'or. Les mains, strictement gantées, sont étriquées et maigres : ce sont visiblement celles du modèle. A la ceinture, à demi cachée par les plis du vêtement, la gaîne d'un poignard superbement ouvré, où se lit une devise française ATRE QVE VOV, la dernière lettre étant coupée par le cadre. La tête du personnage et les splendeurs du costume s'enlèvent sur un fond vert.

M. Woltmann, qui a fait une longue étude des œuvres d'Holbein, estime que ce portrait a été peint vers 1527 ou 1528, lors du premier voyage du maître en Angleterre. Il ajoute, non sans raison, que « les traits sont modelés en pleine lumière, serrés de dessin et comme fixés par un statuaire. » Il est certain qu'il y a dans cette énergique image une

intensité de vie véritablement admirable. Comment retrouver le nom de ce mystérieux personnage? On se persuade qu'un homme de cette trempe n'a pu passer dans l'histoire sans y laisser une trace.

Les autres écoles dont il nous reste à parler ne sont représentées chez M. Suermondt que par des œuvres peu nombreuses, mais savamment choisies. Les maîtres espagnols font une certaine figure dans cette collection hospitalière. Ils vous frappent tout d'abord par leur caractère sérieux et résolu. Le portrait de Philippe II, par Alonzo Sanchez Coello, a, dans la sagesse voulue d'un faire un peu sec, la gravité élégante du XVI[e] siècle. Le roi porte une riche armure damasquinée; sa main tient le bâton de commandement. C'est un roi de bronze, et qui ne rit pas. Coello, on le sait, a été pour l'Espagne, une sorte de Janet. Il fait en grande dimension ce que le portraitiste de la cour de France faisait en petit. L'idéal reste le même, et quelquefois l'exécution est pareille.

Ne pouvant tout dire, je renvoie le lecteur au volume de Bürger. Il y trouvera la description du *Christ en croix*, de Mateo de Cereso, et celle de la *Vierge*, de Murillo, ferme peinture d'une époque où l'artiste, sérieux encore, ne songeait pas à chercher dans des vapeurs rosées la note agréable et mondaine. Un peu plus d'écriture est nécessaire pour Vélasquez, qui nous montre ici une œuvre capitale.

En qualité de *pintor de camara*, Vélazquez reçut plusieurs fois mission de peindre la première femme de Philippe IV, Élisabeth de Bourbon. Comme la reine paraît avoir environ trente ans dans le portrait de la galerie Suermondt, nous supposons que l'œuvre peut être datée de 1632 ou 1633. Vélazquez revenait d'Italie et il avait encore devant les yeux les fiers portraits des maîtres de Venise. La fille de Henri IV a le visage long, distingué et pâle : elle est debout dans une attitude solennelle, avec une expression vaguement mélancolique, les reines d'Espagne ne faisant pas profession d'être gaies. Une des mains s'appuie au dossier d'un fauteuil, l'autre main tient un mouchoir brodé et retombe le long du corps. Rien n'est plus simple et moins cherché. Il y a du charme dans cette longue figure, bien que la collerette montante dissimule la sveltesse du cou. Élisabeth est d'ailleurs superbement et gravement costumée. La robe est coupée dans une raide étoffe de soie un peu verdâtre et brochée d'or : pas un pli dans ce vêtement magnifique et sévère. L'exécution est très-large et très-belle, les mains, le visage et le mouchoir blanc étant les seules notes claires de cette forte peinture. Les chairs surtout ont ces pâleurs argentées que Vélazquez seul a su trouver au bout de son pinceau. Il paraît qu'en 1820 ce portrait faisait encore partie de la collec-

tion royale de Madrid. C'est une œuvre du plus noble aspect et de la plus fière prestance.

Le Ribera de M. Suermondt est aussi une peinture qui serait digne d'un musée : c'est presque une acquisition d'hier, car en 1872 le tableau était à Rome, à la galerie du Mont-de-Piété. Ribera y a figuré avec sa verve ordinaire un *Saint Sébastien*, les deux bras liés à un arbre au pied duquel il s'est affaissé. Au fond, un coin de paysage nocturne avec une percée de ciel et le croissant de la lune. Certes, il y a quelques noirs dans ce tableau; mais le cadavre du martyr montre des blancheurs dorées d'un ton superbe. Le modelé est d'une étonnante souplesse. Le *Saint Sébastien* est une scène de deuil toute vibrante de cette sombre émotion qui, au XVIIe siècle, hantait les âmes espagnoles, et que Ribera a exprimée mieux que pas un.

Quelques lignes suffiraient pour l'école italienne, si nous n'avions à appeler l'attention des chercheurs sur un tableau remarquable et singulier. Nous ne voulons point parler du portrait d'homme de Carle Maratte, qui porte avec une inscription la date 1663. Cette toile est cependant intéressante, et, après avoir profité de toutes les occasions pour déblatérer contre ce pauvre Maratte, à qui les fadeurs furent chères, nous ne devons pas hésiter à reconnaître que, lorsqu'il se retrouve devant la nature, il peut lui arriver de faire un portrait viril et sain. La singularité qui nous émeut ne réside pas non plus dans la série des Guardi, pages lumineuses et petillantes du poëme vénitien ; elle est dans un tableau inconnu qui fait penser à Corrége.

Ici, M. Suermondt n'affirme rien ; il pose dans son catalogue un point d'interrogation ; il sait que posséder un Corrége, c'est dépasser les limites de l'invraisemblance. En présence de pareilles impossibilités, l'incrédulité est un devoir. Le mystérieux tableau représente saint Jérôme agenouillé dans une grotte devant un crucifix qu'éclaire une lampe. A droite, un lion endormi, qui est admirable dans sa simplicité sculpturale ; à gauche, un livre. Au fond, le chapeau de cardinal et une petite fenêtre, véritable « jour de souffrance » qui ne laisse passer qu'un faible rayon. Cette peinture, on le devine, est un prétexte à une savante étude de la lumière.

Aucun détail ne devant être négligé pour arriver à la vérité, il faut rappeler que, d'après Bürger, le nom d'Allegri est imprimé en creux au revers du panneau avec la marque de la reine Christine de Suède, C. R, surmontée de la couronne royale. L'auteur de la *Galerie Suermondt* ne s'exagère pas d'ailleurs la valeur de ces signes qu'un adroit faussaire imitera à sa fantaisie. Il cherche dans la peinture elle-même, dans le

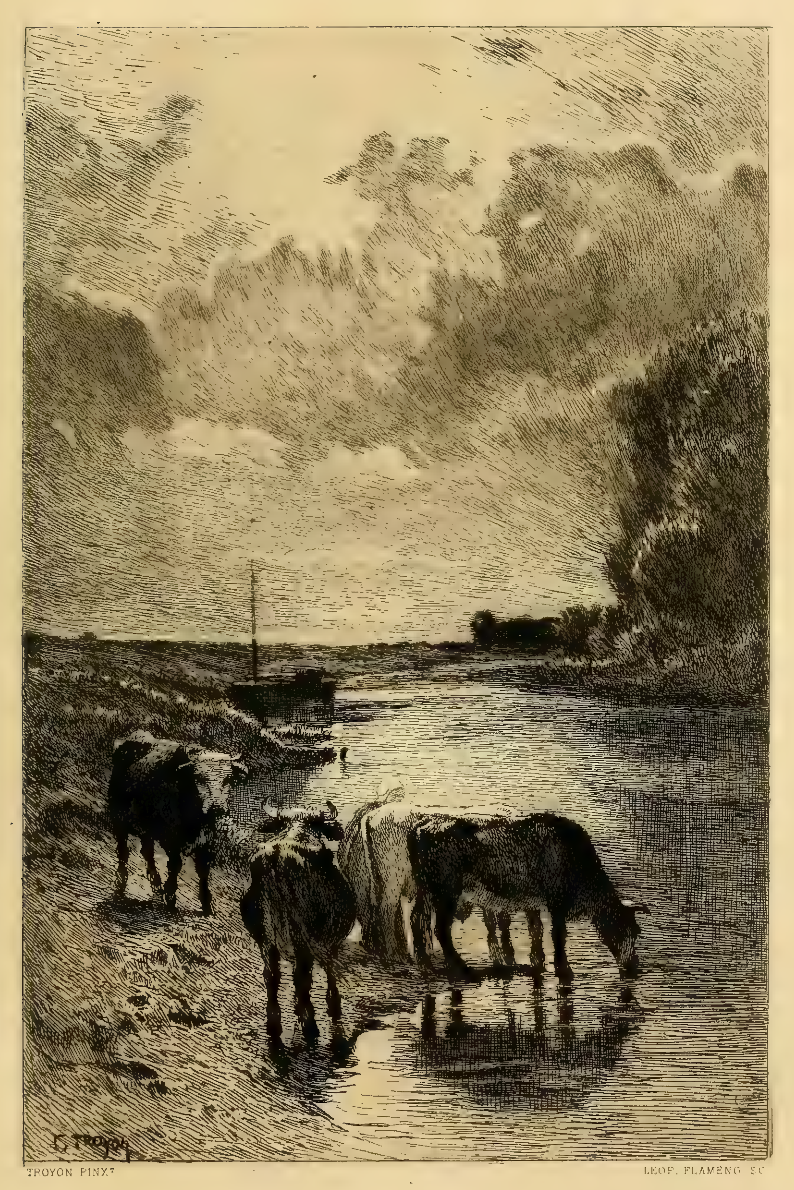
caractère de l'œuvre, les indices qui permettraient d'affirmer qu'elle pourrait être de Corrége. Au fond, c'était, je crois, sa pensée. Mais Bürger n'a pas poussé l'enquête juqsu'au bout : il n'a pas demandé leur avis aux écrivains italiens.

Or il se trouve que les historiens n'ont pas été sans se préoccuper de la question de savoir si, au début de sa carrière, Corrége n'a pas fait un *Saint Jérôme* en prière, un saint Jérôme isolé et n'ayant rien de commun avec celui du musée de Parme. Le P. Pungileoni en a dit un mot, et je trouve quelques lignes sur ce difficile problème dans la seconde édition du livre du professeur Pietro Martini[1]. L'inquiétude des biographes a été sur ce point mise en éveil par une estampe dont un exemplaire est conservé à la bibliothèque de Parme. Le graveur ne l'a pas signée, mais une main du XVIIe siècle a tracé au bas de la planche l'inscription suivante : *Opera prima di Antonio Allegri da Coreg.* Enfin Ridolfi semble avoir vu le tableau, ou du moins un tableau pareil, — *S. Girolamo meditante il crocifisso* — qui, au moment où il écrivait, décorait la galerie Renieri.

Nous ignorons les destinées du *Saint Jérôme* cité par Ridolfi; mais il n'est pas douteux que dans la peinture possédée par M. Suermondt, l'exécution ne soit conforme à celle de Corrége durant sa première période d'éclosion, alors qu'il n'a pas encore conquis cette largeur de pinceau qui modèle dans la lumière et qui fait palpiter l'épiderme. Le saint, dont le torse est nu, est extrêmement amaigri; la recherche de l'exactitude anatomique se précise çà et là par des détails un peu secs; mais déjà le maniement de la brosse est tout corrégien et la couleur savamment étendue sur le panneau prend cette consistance émaillée qu'on retrouve dans les tableaux du musée de Parme. Naturellement, nous n'avons à produire ici aucune affirmation catégorique; nous devons par des recherches nouvelles augmenter ce commencement de lumière; mais si des documents ignorés venaient prouver que le *Saint Jérôme* est bien de Corrége, nous n'en serions nullement surpris.

Un nom aimé, celui de Watteau, résume dans la galerie de M. Suermondt le glorieux effort de l'école française. La *Collation champêtre* est le tableau qui a été gravé par Moyreau. Deux jeunes femmes sont assises sur le gazon et chacune d'elles a son amoureux, l'isolement n'étant pas toléré dans ces campagnes cythéréennes. L'une des élégantes tend son verre, et avec quel zèle on s'empresse à la servir ! Un plat d'argent, quelques débris de choses grignotées entre deux baisers sont épars sur l'herbe verte; mais on voit bien que le repas a été léger, de si charmantes figures

1. *Il Correggio* (Parma, 1871).



TROYON PINX.T LEOP. FLAMENG SC

L'ABREUVOIR

Gazette des Beaux-Arts Imp A Salmon Paris

vivant de tendresse, d'esprit et de l'air du temps. Ce petit tableau est d'une coloration ravissante.

Quelques œuvres modernes complètent la collection exposée à Bruxelles. Une des plus précieuses est un Jules Dupré des époques primitives, la *Coupe de bois,* peinte en 1834 et lithographiée par Français dans les *Artistes contemporains.* La hache du bûcheron a pratiqué dans le taillis une large trouée. Les troncs d'arbres abattus gisent sur le sol et les branches coupées s'entassent en cubes symétriques : la poésie, l'ombre, les chansons, ne sont plus qu'une marchandise. C'est là un Jules Dupré tranquille, intime, silencieux, et d'une exécution vigoureuse et saine. A côté de la *Coupe de bois* est un Decamps, le *Hallali,* tableau ovale daté 1849. Citons encore un *Liseur* de Meissonier (1856) et un Alfred Stevens, la *Délaissée* (1858). Mais la plus frappante des œuvres modernes, c'est l'*Abreuvoir* de Troyon. Ce tableau, dont nous donnons la gravure, est de 1851. L'orage est dans le ciel. Au premier plan, des vaches gardées par une paysanne; plus loin la carcasse d'un bateau désemparé, et sur les animaux et sur les choses les rayons blanchissants d'une lumière maladive filtrant entre les nuages et jetant sur l'eau noircie de pâles éclairs. Nous ne ferons pas un médiocre éloge de ce tableau en disant que, malgré les redoutables voisins dont il est entouré, il brille par une allure fière, par un grand effet dramatique. Lorsque Troyon a cet accent, il est de la famille des maîttres.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)



PAUL BAUDRY



N grand événement artistique est à la veille de se produire. La décoration que M. Paul Baudry vient d'exécuter pour le foyer du grand Opéra constituera une date dans l'histoire de l'école française. La *Gazette des Beaux-Arts* devait, avant l'exposition qui doit avoir lieu prochainement, faire part au public d'un ensemble de travaux qui représente assurément le plus grand effort de l'art contemporain, et qui, s'il est bien compris, peut avoir pour résultat de changer la direction du goût public en lui ouvrant des horizons nouveaux.

Si le grand art n'apparaît qu'à certaines époques privilégiées, il ne faut pas en accuser exclusivement l'insuffisance des artistes, qui ne trouvent pas toujours l'occasion de porter leurs efforts du côté où seraient leurs aptitudes. Aussi devons-nous tout d'abord remercier M. Garnier pour la part qu'il a faite à la peinture dans son monument et pour la manière dont il a compris le rôle qu'elle doit avoir dans l'architecture. Il a dû, avant de prendre résolûment son parti, se heurter contre bien des influences, froisser bien des amours-propres, écarter bien des sollicitations. S'il avait morcelé l'immense travail du foyer de l'Opéra, comme on le fait trop souvent dans la décoration de nos édifices, il se serait peut-être fait quelques amis de plus, mais au détriment de l'art qui veut avant tout l'unité. En confiant à un seul artiste cette gigantesque tâche, l'architecte a montré une haute intelligence de la situation, et en choisissant M. Paul Baudry, il a fait preuve d'un tact bien remarquable, car si les travaux antérieurs du jeune peintre lui avaient assuré déjà un rang éminent parmi ses confrères, il était difficile de prévoir

dans son talent aimable et séduisant la conception puissante et la facture robuste, qui le classent désormais parmi les maîtres.

Avant d'entrer dans le foyer de l'Opéra il faut dire quelques mots de l'artiste qui l'a décoré, et, bien qu'un pas immense ait été franchi, rappeler brièvement quels ont été ses débuts. Il y a des existences toutes de travail et qui ne prêtent guère aux incidents biographiques : celle de M. Paul Baudry est du nombre. Tout entier à l'art qu'il professe et qui est son unique passion, il vit en quelque sorte en dehors du monde, et ne connaît d'autres joies et d'autres espérances que celles qui résultent d'une perpétuelle concentration de la pensée, toujours tournée vers le même but. Rappelons pourtant que M. Baudry a des amitiés de vingt-cinq ans et qu'au jour des malheurs de la patrie, il a su oublier l'art et le travail; il est accouru du fond de l'Italie pour se faire inscrire dans les bataillons de marche et il a largement payé de sa personne.

Le catalogue que nous publions en note [1] montrera mieux que nous

1. CATALOGUE DES OUVRAGES DE PAUL BAUDRY

AVEC INDICATION DE LA DATE DE LEUR EXÉCUTION ET DU LIEU OU ILS SE TROUVENT.

1847. La Mort de Vitellius, second prix de Rome. (A Napoléon-Vendée.)
1848. Saint Pierre, concours de loges. (Détruit.)
1849. Ulysse reconnu par sa nourrice. (Détruit.) — Funérailles de Pompée. (Détruit.)
1850. Zénobie, grand prix de Rome. (A l'École des Beaux-Arts.)
1851. Thésée dans le labyrinthe, envoi de Rome.
1852. Lutte de Jacob. (A Napoléon-Vendée.)
1853. La Fortune. Salon de 1857. (Musée du Luxembourg.)
1854. Répétition de la Fortune. (Appartient à M. Ganja.) — Décoration du salon de M. Achille Fould, en son hôtel. Les sujets sont les attributs des douze dieux (groupes d'enfants). Les deux dessus de porte, en grisaille majolica, représentent : 1° Diane; 2° Vénus. — Copie de la Jurisprudence, d'après Raphaël. Envoi de Rome. (A l'École des Beaux-Arts.)
1855. Portrait de M. de Jard Panvilliers. Salon de 1859. — Le Supplice d'une Vestale. Salon de 1857. (Musée de Lille.)
1856. Nanette. (A M. Léon Gérard.)
1857. Saint Jean. (Appartient à S. M. l'Impératrice.) — Léda, exposée en 1857. (A M. de Villeneuve.) — Portrait de M. le comte F... de C... — Portrait de Beulé. — Portrait de M. L. G... — Portrait de M. A. G... — Portrait de V... — Portrait de Mme la baronne de T... — Portrait de Mme la baronne de B... — Portrait de Mme la comtesse de M... — Portrait de Mlle Guillemette (fille de M. de L...) — Quatre dessus de porte, l'Été, le Printemps, l'Automne et l'Hiver (groupes d'enfants), dans l'hôtel de M. Chevreux-Guillemin. — Copie de la Lucrèce de Cagnacci, de la Galerie. (Appartenait à M. le comte de Chanaleille, décédé.) Emplacement actuel inconnu.
1858. Portrait de M. Achille Fould, tête. — Tête de Gumery, de M. Louvet, de Paul

ne pourrions le faire par une explication théorique, les différentes phases du talent de M. Baudry, et le nom de chaque tableau suffira pour rappeler au lecteur les impressions qu'il a reçues. Dès sa première exposition les artistes ont eu les yeux sur lui, mais si la critique a été mise en demeure de s'en occuper de bonne heure, elle a fait preuve, dans ses appréciations, de certaines hésitations sur les qualités propres de l'artiste et sur l'avenir qui lui était réservé. Il faut dire que chaque fois qu'elle

Baudry. Ces trois têtes, faites à Rome, sont à l'Académie de France. (Villa Médicis.) — Second portrait de M. Louvet. (Fait à Paris.) — Madeleine pénitente, exposée en 1859. (Musée de Nantes.) — Toilette de Vénus, exposée en 1859. (Musée de Bordeaux.) — Reproduction de la Toilette de Vénus. (En Angleterre.) — Portrait de M. C. J... — Portrait de M. Guillaume Guizot. — Peintures décoratives pour le salon de Mme de Nadaillac, à Passy, représentant Cybèle et Amphitrite.

1860. Portrait de M. Guizot. Salon de 1861. (En Angleterre, chez sir John Boileau.) — Portrait de M. le baron Charles Dupin. Salon de 1861. — Portrait de M. Alfred André. — Saint Jean enfant, tout nu. (C'est le portrait du jeune Georges Swieykowski.) — Portrait de la comtesse de L... — Portrait de Mme J... — Portrait de M. C... — Portrait de M. C... fils. — Portrait de M. de Balleroy. — Portrait de Mme Renouard. (Appartient à M. Cheuvreux.) — Portrait de Mlle Madeleine Brohan, de la Comédie française, exposé en 1861. — Portrait de M. le marquis Caumont de la Force, exposé en 1861. — Portrait de M. Tiby, attaché au ministère des affaires étrangères. (En Italie.) — Portrait de Mlle Céline Montaland, artiste du Gymnase, (A Bordeaux.)

1861. Charlotte Corday. (Musée de Nantes.) — Cybèle et Amphitrite. Salon de 1861. Variantes des tableaux de Mme de Nadaillac. (Au marquis Arconati-Visconti.) — Rome, Gênes, Venise, Florence et Naples, peintures décoratives dans l'hôtel du duc de Galliera. — Bernerette, tête d'étude. (Chez M. Ed. Delessert.)

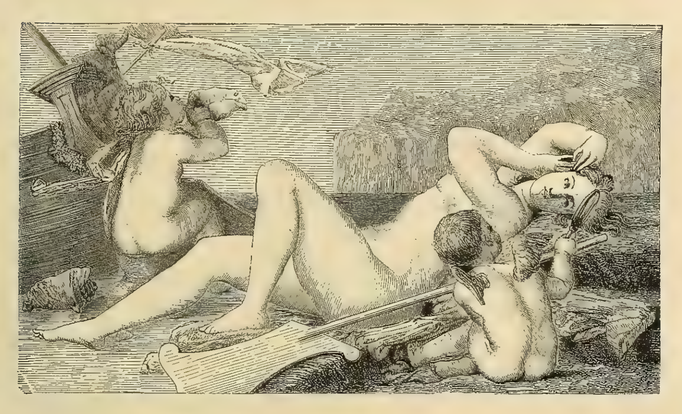
1862. Portrait de M. Jules H... — Portrait de M. Eugène Giraud. Salon de 1863. — Portrait de Mlle Jane Essler, artiste dramatique. — Portrait de M. Renouard, ancien pair de France. — Portrait de M. Beurdeley. — Portrait de Mme M... — Portrait de M. Vergès, ingénieur.

1863. La Vague et la Perle. (Acheté par l'Empereur.) — Les Cinq Sens et les Quatre Saisons, modèles de tapisseries pour les Gobelins. (Détruits dans l'incendie de l'insurrection de mai 1871.) — Portrait des deux enfants de Mme M... — Portrait du jeune C... — Portrait du frère de l'artiste. — Portrait de M. le duc de Mouchy. — Portrait de M. T... — Portrait de Mme T... — Portrait de Mme la comtesse Sw... — Portrait de Mlle G... — Portrait de Mme Garnier.

1864. Diane surprise, tableau fait à Rome. (Appartient à M. Léon Gérard.) — Onze grandes copies d'après Michel-Ange, savoir : cinq Cariatides, Création d'Ève, figure de la Création d'Adam, Zorobabel, Noé et ses fils, Judith, Ève. — Étude d'après la Danaé du Corrége. (Donnée par l'artiste pour la Société de secours aux blessés.) — Pasquacia, étude. (Chez M. J. Texier.)

1865. Portrait de M. D..., banquier. — Décoration d'un salon de l'hôtel Païva, aux

voulait se retrancher sur un terrain, le peintre la déroutait, en se portant brusquement sur un autre. Ainsi, devant la *Fortune et l'Enfant*, plus d'un avait cru voir une réminiscence trop peu dissimulée des maîtres anciens, quand le portrait de Beulé, en montrant l'artiste directement aux prises avec la nature, prouva qu'il était, à ses heures, capable de la réalité la plus scrupuleuse. On avait trouvé une certaine confusion dans le *Supplice d'une Vestale*, tandis que la *Charlotte Corday*, traitée



AMPHITRITE, DESSUS DE PORTE PAR M. PAUL BAUDRY.

avec l'exactitude d'un chroniqueur, présentait une netteté de mise en scène, qui lui donnait presque la sécheresse d'un compte rendu. Au milieu

Champs-Élysées, comprenant un plafond et six voussures, le plafond a 5 mètres sur 4.

1866. L'Opéra. (Commencement.)

1868. Copies des sept cartons de Raphaël à Londres.

1869. Portrait de M. Ch. Garnier. — Portrait de M. le comte H...

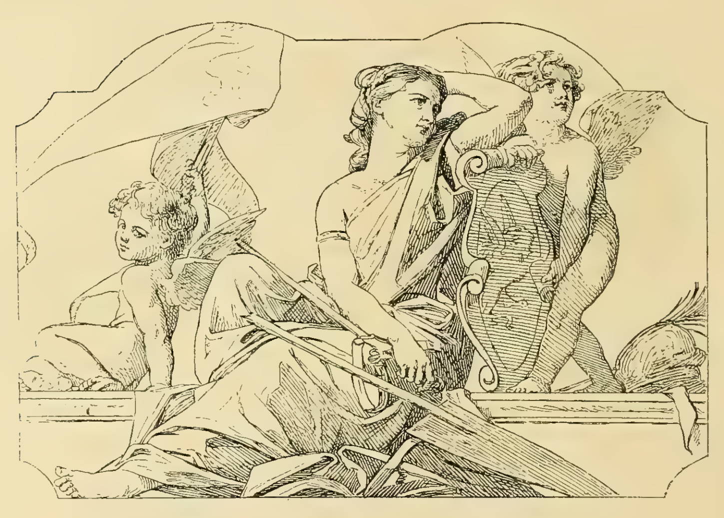
1871. Portrait de M. Ed. About. — Portrait de M. M... — Portrait de Mme M... — Portrait de Mme C... — Portrait de Mme C... (Ces quatre portraits sont à Nantes.)

1873. Portrait du jeune Christian Garnier. — Portrait de Mlle Suzon About.

1874. Opéra terminé. — La décoration du foyer de l'Opéra : 1° un grand plafond central de 14 mètres sur 6; 2° deux plafonds de forme ovale de 6 mètres sur 4; 3° deux grandes voussures de 9^m^,50 sur 4, et dix autres voussures de 4^m^,50 sur 4 mètres; 4° les Muses, hauteur 3 mètres sur 1^m^,50 de largeur; 5° dix médaillons, composés de groupes d'enfants, hauteur 2 mètres, largeur 1^m^,50.

de tout cela, le *Petit Saint Jean*, la *Léda*, la *Vague et la Perle*, classaient l'artiste parmi les rêveurs, et dénotaient une imagination caressée par les plus charmantes séductions de la fantaisie. Il en résulte que les écrivains qui se sont occupés de M. Baudry, d'accord quand il s'agissait d'applaudir à son talent, ne l'étaient plus dès qu'il fallait le définir.

Cependant, en dehors des expositions annuelles, M. Baudry cherchait sa voie dans la peinture décorative. Deux dessus de porte, dans le salon de Mme la comtesse de N..., furent sa première tentative sérieuse dans ce



VENISE, PANNEAU DÉCORATIF DE M. PAUL BAUDRY.

genre où il devait trouver sa véritable voie. Cybèle et Amphitrite, la déesse de la terre et la déesse des mers, en forment le sujet. Contrairement aux habitudes généralement admises, le peintre n'a pas montré son Amphitrite voguant sur les eaux. Mollement couchée sur le sable des grèves, la déesse est occupée à sa toilette. Ses bras s'arrondissent gracieusement sur sa tête pour arranger sa chevelure, tandis qu'elle tourne le visage en regardant un miroir que lui présente un Amour placé près d'elle. Un autre enfant, derrière lequel on voit une proue de navire, souffle dans un coquillage rose.

Dans l'autre panneau, Cybèle est étendue sur un tertre et reçoit les

caresses d'un enfant; près d'elle est son char avec le lion traditionnel qui porte un autre enfant sur sa croupe. Un bouquet d'arbres indique la déesse de la terre, tandis que derrière Amphitrite une falaise placée au loin est baignée par les flots bleus de la mer.

Les peintures que l'artiste a exécutées dans l'hôtel Galliera sont d'un caractère tout différent. Ici, ce sont de grandes cités italiennes personnifiées qui rêvent à leur gloire passée. Rome, ville politique et religieuse avec les attributs de son double passé, Florence avec les glorieux



GÊNES, PANNEAU DÉCORATIF DE M. PAUL BAUDRY.

emblèmes des arts, Venise songeant à sa grandeur déchue, Gênes la commerçante et Naples la ville du plaisir, sont parfaitement caractérisées.

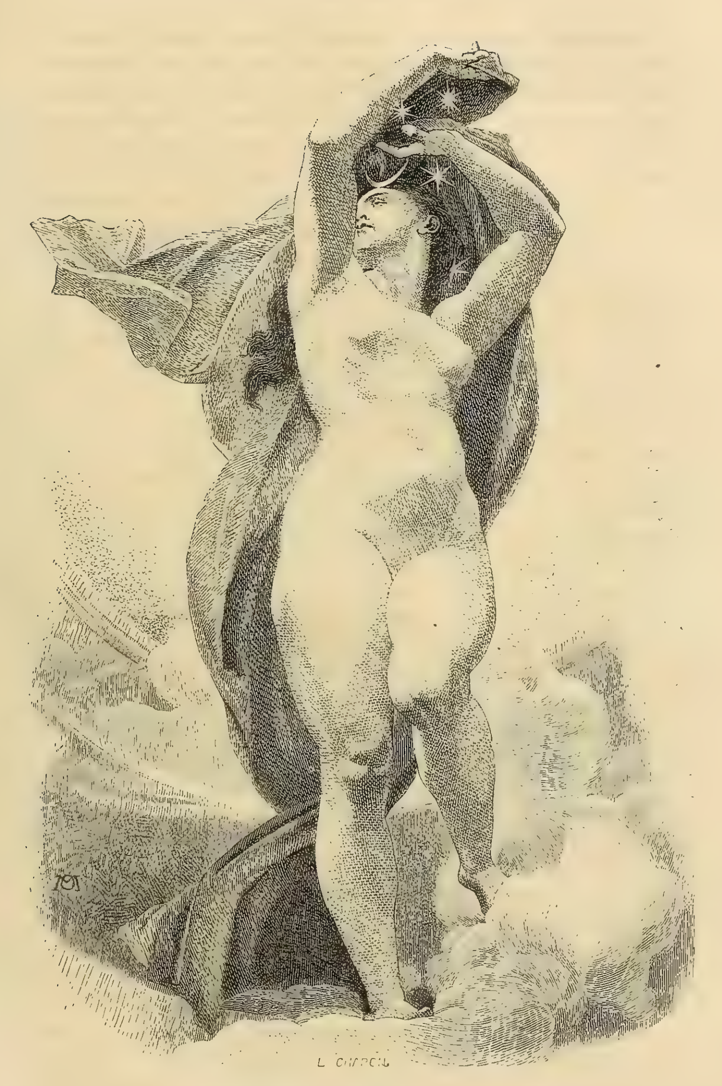
Dans l'ancien hôtel Fould (actuellement au duc d'Aumale), M. Baudry s'est inspiré directement de la *Farnésine*, et a peint les attributs des dieux portés par des génies, ainsi que deux dessus de portes en camaïeu représentant Diane et Vénus. Le dernier travail dans ce genre que l'artiste ait exécuté, avant d'entreprendre le foyer de l'Opéra, est la décoration d'un salon de réception dans l'hôtel Païva, aux Champs-Élysées. Elle se compose d'un plafond circulaire et de voussures. Dans le plafond, l'artiste a indiqué la division des temps par des personnages empruntés

à la mythologie. Le jour est figuré par Apollon, bandant son arc, et la nuit par Hécate, portant au front le croissant de la lune. L'Aurore et Vesper, l'une encore endormie, l'autre assis dans une attitude méditative, représentent allégoriquement le matin et le soir. Ces quatre divi-



PLAFOND D'UN SALON DE RÉCEPTION, PAR M. PAUL BAUDRY.

nités sont reliées entre elles par des groupes d'enfants qui occupent les places vides, et ajoutent singulièrement au charme et à la légèreté de l'ensemble. Les voussures répètent la même pensée sous une autre forme : ainsi la chaleur de midi se traduit par le *Bain des Nymphes*, l'obscurité de la nuit par *Ulysse et Diomède*, placés en embuscade, tandis que *Psyché éveillant l'Amour* montre que le matin arrive.



HÉCATE, FIGURE D'UN PLAFOND DE M. PAUL BAUDRY.

Nous avons reproduit par la gravure l'ensemble et quelques parties séparées du plafond central. Ces peintures ne sont pas connues du public, et il nous a semblé que dans la vie de M. Baudry elles marquaient une étape importante à signaler. C'est en effet par des travaux de ce genre, que l'artiste a acquis l'expérience et la maturité qui lui ont permis de mener à bonne fin l'immense décoration du foyer de l'Opéra. Le devoir de la *Gazette* est d'ailleurs d'appeler sur les œuvres décoratives l'attention des amateurs, qui, trop souvent, oublient que la peinture trouve sa plus haute expression dans ses rapports avec l'architecture. Sous la Renaissance, il n'y avait pas une habitation privée ayant quelque importance qui n'eût sa décoration, tandis qu'aujourd'hui nous voyons souvent des hôtels somptueusement meublés, pleins de tableaux quelquefois, mais en somme absolument vides au point de vue de l'art véritable.

Les Salons annuels ont un grand avantage pour les artistes, qu'ils mettent en communication directe avec le public : c'est au Salon qu'un jeune artiste commence sa réputation, c'est là qu'il se perfectionne en voyant son tableau à côté d'ouvrages plus expérimentés, c'est là enfin qu'il trouve un champ de bataille, toujours ouvert, pour grandir ou déchoir, selon l'intelligence ou les efforts qu'il a déployés. Mais à côté de ces avantages qui sont incontestables pour les débutants, l'habitude des expositions périodiques présente certains inconvénients que nous ne devons pas méconnaître. L'opinion publique, accoutumée à chercher au Salon la mesure de son goût, se détache peu à peu des grands travaux d'art monumental, pour ne voir dans la peinture que les petits tableaux meublants. Derrière les marchands, qui peuvent faire honorablement leur commerce, parce qu'ils le font franchement, surgissent des amateurs dont l'éducation imparfaite saisit plus aisément les adresses de la touche que les efforts de l'intelligence, et qui, quelquefois par caprice, plus souvent par spéculation, encouragent, au détriment du grand art, les fluctuations de la mode et la peinture facile. Que le courant soit à la facture mince et épinglée dont la photographie fait tous les frais et qu'elle pourrait avantageusement remplacer, ou qu'il tourne à l'exécution échevelée et raboteuse, dont nous voyons aujourd'hui de si curieux exemples, il est certain qu'une foule de spéculateurs croient se poser en mécènes, parce qu'ils achètent des tableaux en vue d'une vente qu'ils projettent, et dont ils espèrent tirer profit. La critique, dont la véritable mission serait d'appeler l'attention sur les ouvrages sérieux de l'art décoratif, trouve plus commode d'aller s'escrimer dans un grand marché, où les tableaux les plus disparates se coudoient impitoyablement, où une baguette d'or



APOLLON, FIGURE DU PLAFOND DE M. PAUL BAUDRY.

sépare un sujet religieux d'une scène de bal masqué, et où enfin il est facile de faire de l'esprit parce qu'on se heurte à des bizarreries de tout genre. Aussi toute excentricité trouve-t-elle des partisans dans la presse, et nous assistons périodiquement à des réputations étranges, faites avec grand fracas, quoique toujours éphémères.

Cette production multiple et incessante ne représente pas, à proprement parler, l'art du pays. Si nous étudions le passé, nous voyons que les époques les plus brillantes de la peinture sont celles où elle a été liée à l'architecture dans une pensée commune. Sous la Renaissance, comme dans l'Antiquité, le monument fournit le cadre où le peintre et le sculpteur inscrivent leur inspiration, qui prenp ainsi un caractère plus élevé, plus rationnel, en même temps que plus grandiose et plus durable. C'est que, dans un monument, la conception décorative du peintre n'est pas arbitraire, mais elle est voulue et déterminée par la destination : dès lors le caprice cède la place à la réflexion, la forme est tenue de traduire et de préciser une idée, la couleur, au lieu de s'égarer dans les hasards heureux de la palette, se subordonne à la lumière qui éclaire l'édifice. Le peintre, l'architecte et le sculpteur poursuivent un but nettement défini et concourent par des moyens différents à l'unité du monument. L'art, ainsi compris, échappe aux caprices de la mode, parce qu'il obéit à des lois qui sont applicables à tous les temps et ne relèvent que de la raison ; c'est pour cela que nous le nommons le grand art.

Dès que M. Baudry sut qu'on allait lui confier cet immense travail, il se mit en devoir de se préparer par des recherches sur le grand art décoratif du passé. C'est à cette occasion qu'il alla faire ses belles copies d'après les fresques de Michel-Ange, à Rome, et d'après les cartons de Raphaël en Angleterre. Sous cette inspiration fortifiante, il cherchait en même temps ses compositions pour les mettre en harmonie avec le local qui lui était assigné. Jamais, depuis la Renaissance, un artiste ne s'était mesuré avec une décoration de cette importance. Dans le plan primitif de M. Garnier, les sujets devaient occuper les voussures et les dessus de porte, tandis que tout le plafond aurait reçu une riche ornementation. Cette première idée fut abandonnée, et, d'un commun accord, le peintre et l'architecte y substituèrent celle de grands plafonds peints, dont les sujets devaient se relier à ceux des voussures.

Ainsi modifiée, la décoration du foyer de l'Opéra comprend trois grands plafonds de forme ovale, douze tableaux pour les voussures, des panneaux en hauteur contenant chacun une Muse, et dix médaillons représentant des enfants portant des attributs.



GROUPE D'ENFANTS, FRAGMENT D'UN PLAFOND DE M. PAUL BAUDRY.

L'idée générale répond parfaitement à la destination de l'édifice et l'enchaînement des groupes se déduit logiquement du point de départ qui est le grand plafond central. Avant d'entrer dans l'examen de ces peintures, il convient d'expliquer le lien qui les rattache en disant quelques mots de l'ensemble.

L'Harmonie, la Mélodie et la Poésie, figurées allégoriquement, occupent le milieu du grand plafond central : la Gloire tient des palmes destinées aux vainqueurs, et des Génies, sous forme d'enfants, se groupent dans une architecture circulaire et plafonnante qui entoure la composition.

C'est là en quelque sorte le principe même de la décoration d'un Opéra, puisque la poésie et la musique, comme deux sœurs inséparables, constituent l'essence des représentations qui doivent y être données. Mais ces représentations appartenant au genre dramatique bien pvus qu'aux autres formes que peuvent prendre la poésie et la musique, il fallait indiquer le genre spécial d'émotions qu'on vient chercher dans un théâtre. L'artiste a donc placé dans les deux autres plafonds, qui sont comme les corollaires du premier, les figures de la Tragédie et de la Comédie, entourées chacune de personnages dont l'attitude et l'expression expliquent nettement l'allégorie.

Après le symbole, le rôle que la poésie et la musique ont eu dans l'humanité forme un cycle grandiose qui se déroule dans les voussures. Les deux plus grandes représentent, l'une le *Parnasse*, avec Apollon, entouré des Muses et des grands maîtres de la musique; l'autre *les Poëtes, pères de la civilisation*. Homère inspire les artistes, les écrivains et les héros. Hésiode, dans un langage cadencé, enseigne l'agriculture aux hommes; les chants d'Orphée font naître sur la terre la concorde et l'harmonie, tandis que les temples s'élèvent d'eux-mêmes, au son de la lyre d'Amphion.

Dans les autres voussures, qui sont d'une dimension moindre, l'inspiration, bien que sous une forme toujours allégorique, prend un caractère en quelque sorte plus spécial. Après l'hommage rendu à la beauté, *Jugement de Pâris*, et l'hommage rendu au talent, *Apollon vainqueur de Marsyas*, nous voyons la musique et la danse apparaître sous leurs formes multiples. La *musique religieuse* est caractérisée par le *Songe de sainte Cécile écoutant le concert des anges*, et par *Saül calmé par David*. Une charmante églogue montre la vie heureuse des champs sous l'inspiration de la *musique pastorale*, et ailleurs des combattants furieux semblent enivrés par la *musique guerrière*.

La danse, qui est le mouvement rhythmé, prend aussi différentes formes : ainsi la danse féminine est caractérisée par *Salomé* et par la



GROUPE D'ENFANTS, FRAGMENT D'UN PLAFOND DE M. PAUL BAUDRY.

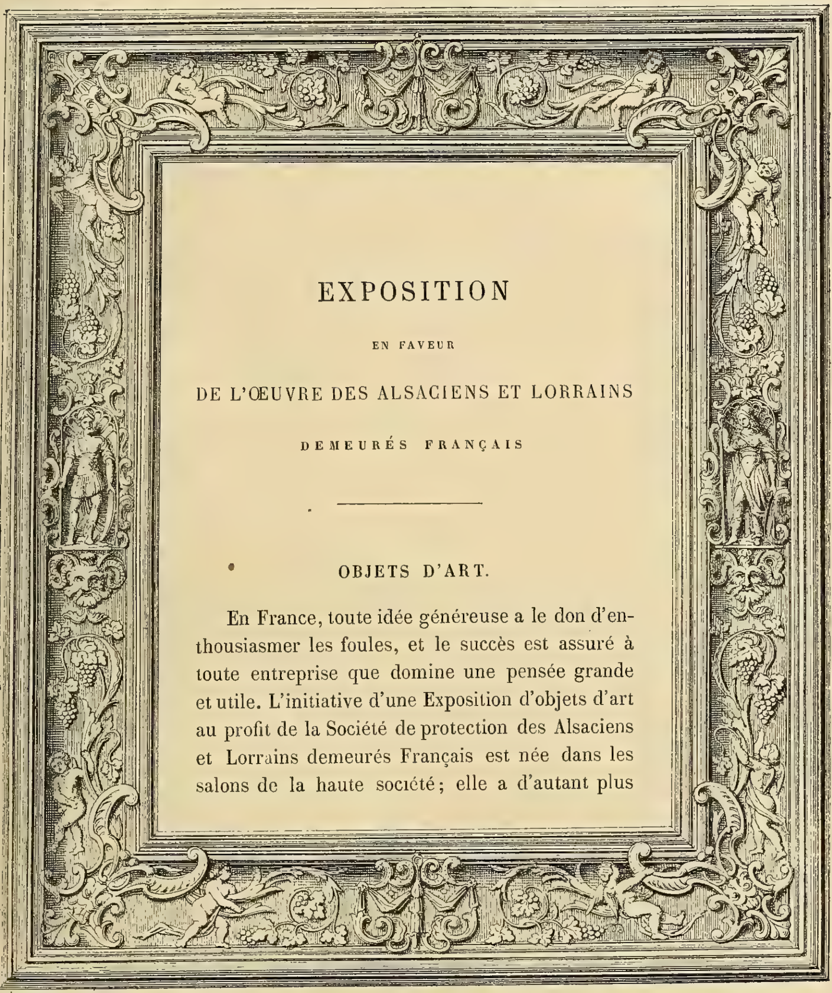
troupe échevelée des Ménades acharnées autour d'Orphée, tandis que, pour la danse virile, les corybantes frappant en chœur sur leurs boucliers empêchent les vagissements de Jupiter enfant d'être d'arriver jusqu'au ciel. Enfin comme conclusion, nous voyons l'*Art triomphant de la mort* personnifié par le groupe d'Orphée et Eurydice.

Les Muses inspiratrices ne pouvaient manquer de trouver ici leur place, et chacune d'elles, caractérisée par ses attributs, est peinte sur fond d'or, dans un panneau long placé entre les voussures. Enfin au-dessus des portes l'artiste a placé dans des médaillons, des enfants tenant, sous forme d'emblème, les instruments de musique de tous les pays de façon que chaque groupe d'enfants représente une nationalité, et fait comprendre le genre de musique qui lui est propre.

La logique de cette décoration s'affirme avec une clarté merveilleuse, et il semble que chaque tableau appelle nécessairement le voisin. Tous, comme les instruments d'un orchestre savamment conduit, concourent par des moyens différents à produire un ensemble parfaitement coordonné et une impression unique. De même que l'artiste a cherché dans les plafonds un caractère plus général et plus symbolique, et dans les voussures un caractère plus spécial et plus nettement défini, de même il a voulu optiquement produire un effet analogue en variant son mode d'exécution selon la nature du sujet et la distance à laquelle il doit être vu. Ainsi la peinture des plafonds, chargée en quelque sorte de reproduire le ciel, et destinée à être vue de très-loin, est conçue dans une tonalité éclatante et exécutée avec des touches franches et des plans nettement accentués, tandis que celle des voussures, dont le sujet est plus réel, présente une facture plus sobre, qui souligne davantage l'idée. C'est ainsi que l'idéal et le réel se donnent la main dans ce vaste ensemble dont chaque partie demande à être étudiée séparément : cette étude formera le sujet de notre prochain travail.

RENÉ MÉNARD.





EXPOSITION

EN FAVEUR

DE L'ŒUVRE DES ALSACIENS ET LORRAINS

DEMEURÉS FRANÇAIS

OBJETS D'ART.

En France, toute idée généreuse a le don d'enthousiasmer les foules, et le succès est assuré à toute entreprise que domine une pensée grande et utile. L'initiative d'une Exposition d'objets d'art au profit de la Société de protection des Alsaciens et Lorrains demeurés Français est née dans les salons de la haute société; elle a d'autant plus

CADRE D'ÉBÈNE DU TEMPS DE LOUIS XIII.

rapidement étendu le cercle de ses prosélytes, qu'elle avait principalement pour apôtres les dames, aidées de leur dévouement et de leur éloquence irrésistibles. Qu'on parcoure en effet la liste publiée en tête du catalogue des peintures, et l'on verra combien ce que nous avançons est vrai; et pour les objets d'art, la preuve ne devient-elle pas palpable? Mme la baronne de Rothschild n'a-t-elle pas dépouillé ses châteaux de Ferrières et de Boulogne ainsi que son hôtel de Paris pour garnir dignement la salle réservée à sa famille? Mme la baronne Salomon n'y apporte-t-elle pas de merveilleuses armes? Plus loin s'étalent les tentures appartenant à Mme la princesse de Beauvau; ici, c'est Mme de Lafaulotte qui, dans une petite vitrine, réunit une abondante moisson de petits chefs-d'œuvre qui sembleraient provenir du palais d'une fée. Comment donc les plus illustres collectionneurs ne se seraient-ils pas empressés à la suite d'une telle phalange, secondée par le zèle de commissaires habilement choisis?

Aussi, malgré quelques défauts d'organisation pratique et certaines difficultés matérielles, l'ouverture a pu se faire au moment voulu et dans des conditions de splendeur qu'il était difficile de prévoir; et si la foule s'est hâtée d'apporter le double tribut de son admiration et de sa générosité, l'élan des exposants s'est accru pour arriver jusqu'au délire. Les derniers venus se disputent les places; les morceaux précieux s'accumulent, les vitrines s'encombrent, et si quelques lacunes peuvent être signalées, il faut les mettre sur le compte de l'exiguïté des espaces : le palais serait double qu'on le meublerait sans peine aujourd'hui.

Naturellement l'esprit s'égare au milieu de ce scintillement; la méthode, blessée par la dissémination des choses analogues, a quelque peine à rétablir ses droits; on cherche, on trouve, on retrouve encore, et ce qu'on aimerait à comparer est séparé souvent par d'énormes distances rendues infranchissables par les flots de visiteurs.

Il est donc bien difficile d'analyser cette merveilleuse réunion; mais, alors même qu'on cueillerait en passant et au hasard, les regards tomberaient toujours sur un objet digne d'être signalé et patronné par un nom sympathique ou illustre.

Nous allons donc effleurer cette magnifique moisson, laissant à chacun le soin de suppléer par ses observations personnelles à des lacunes forcées, et de compléter par l'intelligence et l'étude ce que les bornes de ce travail ne permettent pas de développer.

MEUBLES.

Les meubles, par leur volume, leur nombre à l'Exposition et l'importance qu'ils ont dans la vie intime, s'imposent des premiers à notre examen; seulement, il faut commencer par s'entendre sur la valeur des mots. Le mobilier, tel que nous le comprenons aujourd'hui, est une invention récente; dans les temps anciens, l'homme, constamment couvert de son armure, devait songer, tantôt à défendre son toit, tantôt à porter au loin ses armes; la vie domestique et ses bonheurs tranquilles lui étaient interdits. Il pouvait couvrir les murailles de tapisseries ou d'étoffes luxueuses, faire graver ou sculpter les coffres dans lesquels il serrait ses vêtements, son linge et son orfévrerie, qui n'était elle-même qu'une forme du capital prêt à se transformer pour des besoins imprévus; mais ces coffres étaient le vrai meuble, qu'on leur donnât le nom d'arches, de bahuts ou de huches, et, au moindre signal, bourrés de bagages, chargés des tentures, des lits, ils suivaient leur propriétaire dans sa vie nomade et aventureuse.

Le plus ancien coffre de l'Exposition est celui qui appartient à M. Bonnaffé; taillé en plein cèdre, il en conserve la suave odeur; on recherchait particulièrement cette matière, qui avait l'avantage d'éloigner les vers et de communiquer aux habits et au linge le parfum de sa résine; c'était « le coffre sentant plus souef que basme », dont parle Gilles Corrozet. Don de mariage sans doute, le meuble de M. Bonnaffé est *gravé profondément*, plutôt que sculpté, d'un sujet intéressant : parmi des chasses, on voit deux groupes se dirigeant vers la fontaine d'amour; un jeune homme vient d'y puiser l'eau magique qu'ont bue deux personnages échangeant un baiser; puis des dames et des cavaliers s'avancent au son des instruments, tandis que, sur un plan qui devrait être plus éloigné, des hommes attaquent un ours et des bêtes fauves.

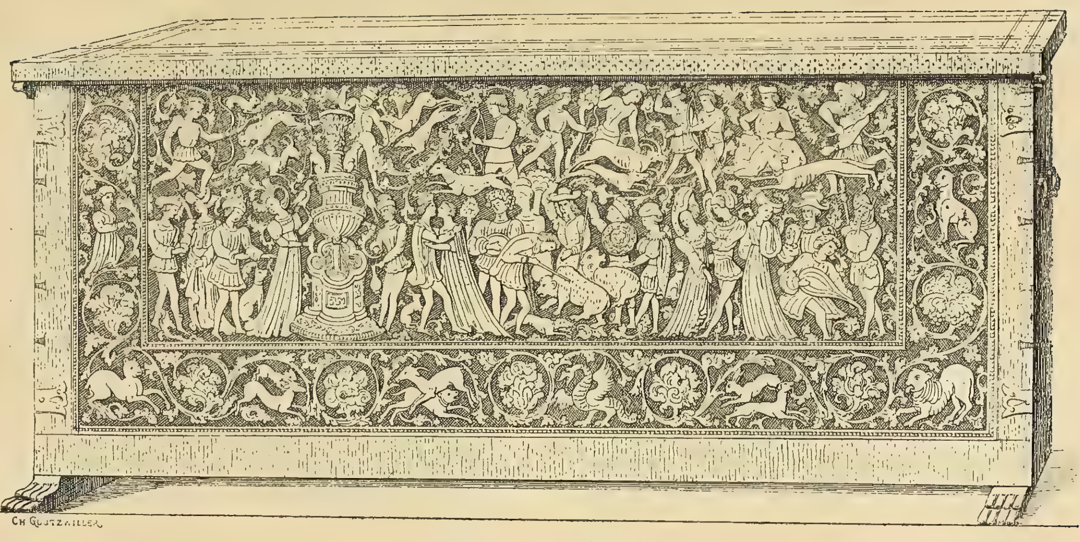
Les costumes divers datent cette pièce du xve siècle; on pourrait même préciser, en les comparant au précieux dessin du Louvre offrant des personnages de la cour de Philippe le Bon. La bordure qui encadre le sujet à la base et sur les côtés ajoute encore à la curiosité du meuble; formée d'élégants rinceaux, dans lesquels se mêlent une figure et des animaux variés, elle montre, dans les épanouissements de ses feuilles crispées et contournées, cette abondance particulière aux conceptions orientales qu'on retrouve dans les étoffes et les monuments siculo-byzantins.

Entre ce coffre qui, d'après la remarque ingénieuse du possesseur

est pour ainsi dire encore l'œuvre d'un charpentier, et les merveilleuses sculptures de la Renaissance, nous n'avons point d'intermédiaire; et même, sauf le bahut appartenant à M. Maillet du Boullay, nous n'apercevons plus que des formes architectoniques d'une élégante complication.

Pour établir des dates approximatives, citons d'abord le beau cadre de glace de Mme la baronne de Rothschild : cette pièce, de fabrication italienne et du commencement du XVIe siècle, nous montre les délicates frises et les pilastres qu'on ciselait alors dans le marbre et qu'aimaient à reproduire dans leurs tableaux le Pérugin et Raphaël.

Mais voici la France avec ses meubles bien pondérés, sobrement relevés de quelques plaques de marbre et à sculptures nées de l'école de Jean Goujon; ici c'est une armoire à deux corps, en bois de noyer, dont les motifs principaux sont les quatre saisons; c'est encore Mme de Rothschild qui l'expose; nous en trouvons presque une réplique parmi les objets prêtés par M. Adolphe Moreau; ce même amateur nous montre un meuble plus compliqué, que le dessin fera mieux apprécier qu'une description, et qui paraît appartenir au règne de Henri III; mais, comme ensemble, la pièce la plus singulière est celle appartenant à M. Spitzer : le soubassement, divisé et encadré par des cariatides, est à deux ventaux ornés de trophées d'armes; le dessus, presque détaché à la partie antérieure et ne reposant que sur un panneau carré élargi par des consoles découpées, se formule en trois compartiments : les latéraux couronnés de corniches, celui du milieu surmonté d'un fronton circulaire d'où pend une guirlande de fleurs enserrant une armoirie imaginaire, écartelée de têtes de mères folles et de bouquets de fleurs; au-dessous, et sous un petit fronton triangulaire coupé par une tête de bélier, est le dieu Mars ayant pour compagnes la Force et la Justice. D'un relief puissant, d'un travail remarquable, ce meuble est en outre très-bien conservé. Non loin de là brillent deux petites armoires-étagères de suspension, exposées par M. Récappé; l'une est ornée d'un écusson qui paraît être celui de M. de Talon, seigneur des Boulais. Ces meubles sont des merveilles d'élégance et d'ajustement. Citons encore un bijou de sculpture, le prie-Dieu, de même provenance, et un curieux dressoir à M. Roussel : ici nous voyons non-seulement une forme nouvelle imposée par le besoin d'exposer aux yeux la riche orfévrerie et les poteries peintes par les maîtres, mais un style annonçant l'école normande, qui se caractérise en général par le type un peu court des personnages. Quant au style lyonnais, nous le trouvons dans une belle table portée par quatre chimères largement conçues, et dans une porte flanquée de deux pilastres, sur laquelle ressort,



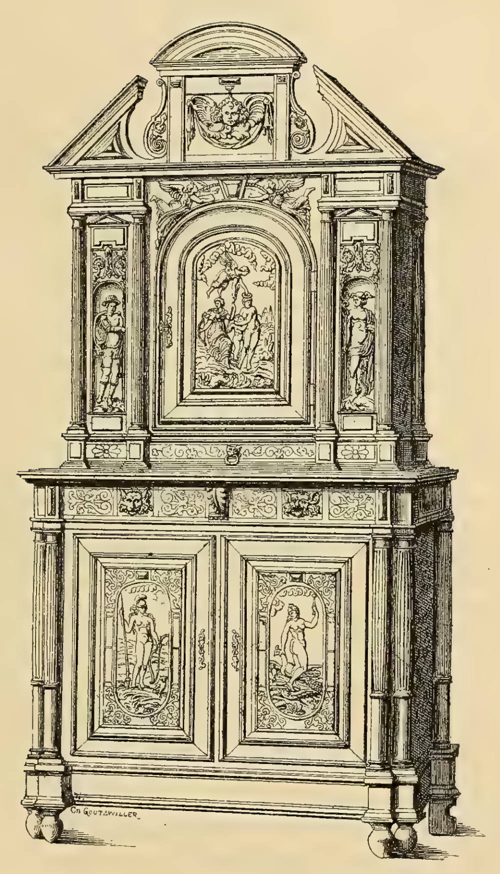
COFFRE DU XVe SIÈCLE.

en relief discret, une figure de femme nue dont les membres se roulent en volute, pour venir se mêler aux combinaisons d'une arabesque comme aimaient à les dessiner les maîtres de la seconde moitié du XVIe siècle. Ces pièces, de la collection de M. Edmond Foulc, ainsi qu'une autre porte trouvée à Dijon et que recommandent ses fines sculptures, montrent tout le goût de nos artistes. Un autre chef-d'œuvre que la France peut aussi revendiquer, c'est le panneau appartenant à M. Bonnaffé, et dont nous donnons le croquis; on jugera d'après ce dessin de la richesse de la composition; mais il faut observer la pièce elle-même pour voir avec quel esprit le bois est touché, quelle délicatesse a présidé la pondération des masses, reliées habilement par des reliefs plus légers.

Du reste, le mobilier est si bien l'expression des idées de l'époque qui l'a fait naître, il se lie si étroitement aux autres branches de l'art, qu'il est intéressant à suivre, même au moment de ses défaillances. M. Adolphe Moreau va nous en donner la preuve; il expose trois chaises d'une construction plus singulière que belle, dont les reliefs à draperies, les personnages accoutrés en chinois de paravent, révèlent cette période du XVIIe siècle, où Gillot et Bérain semaient sur les tapis l'ornementation bizarre qu'on s'étonne de rencontrer dans les graves et somptueux palais de Louis XIV. Or, si ces tentures semblaient peu en harmonie avec les larges fauteuils aux bois dorés, les chaises que nous venons de citer prouvent comment la logique de l'art avait su trouver les nuances nécessaires pour adoucir un tel contraste.

Remontons quelque peu pour nous occuper d'un autre genre de bois sculpté, plus sombre que le chêne ou le noyer et d'un travail plus difficile, l'ébène. C'est sous le règne de Henri IV que paraît avoir pris naissance le goût de cette sorte de meuble, inspiré sans doute par des créations italiennes dont nous parlerons bientôt. L'époque de Louis XIII est le moment de leur efflorescence et les mémoires nous disent qu'un certain Pierre Goler, d'origine hollandaise, qui travailla beaucoup pour Mazarin, tirait le plus habile parti de cette matière brillante. Pourrions-nous avec quelque probabilité reconnaître un de ses ouvrages dans le magnifique cadre sculpté exposé par M. Foulc? nous n'oserions le dire; ce que nous pouvons affirmer, c'est que ce cadre est un chef-d'œuvre. C'est encore au règne de Louis XIII qu'appartient la crédence de M. Moreau; mais avant de voir comment l'ébène s'est ensuite modifié sous la main des ébénistes de Louis XIV, revenons à l'origine de son emploi en Italie.

Dans ce pays privilégié, les faits marchent d'un pas rapide, et chaque dégénérescence appelle une idée nouvelle. Après avoir usé les *intarsiatori*

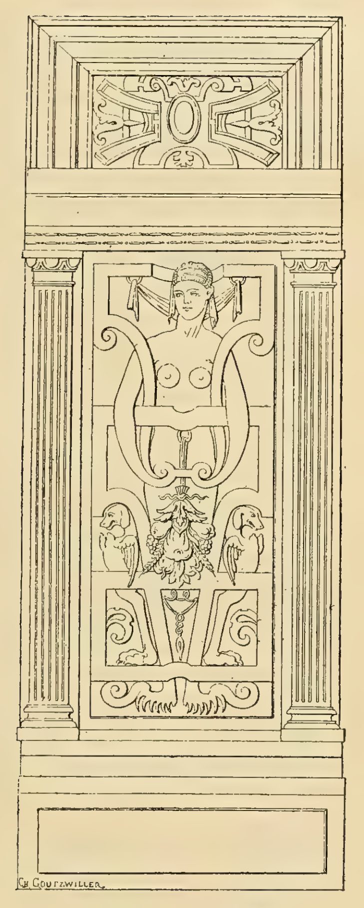


MEUBLE DE LA FIN DU XVIe SIÈCLE.

et les sculpteurs, on revint à l'ébénisterie pure en inventant ces cabinets aux divisions multiples, aux secrets imprévus qui permettaient de mettre à l'abri les trésors de bijouterie qui formaient alors une partie du luxe des grands et dont nous allons voir bientôt les splendides échantillons. Le cabinet, *stipo* en italien, était donc une boîte rectangulaire s'ouvrant par deux ventaux ou par un grand panneau s'abattant sur le devant.

Voici, à M. le baron Alphonse de Rothschild, une merveille du genre, au double point de vue de la délicatesse et du goût. Ce cabinet est en ébène incrusté d'ivoire; il se divise en trois corps; celui du milieu formant saillie, à triple fronton et flanqué de colonnettes engagées; mais ce qu'il faut le plus admirer, ce n'est pas la structure architecturale, ni le travail parfait des innombrables tiroirs qui se superposent sur les côtés ou sous le ventail du milieu; c'est la finesse inouïe des incrustations d'ivoire, la richesse de leurs élégantes combinaisons, la science de dessin qui a présidé à la reproduction de scènes tirées de l'histoire profane ou sacrée, de la mythologie, des épisodes de la chasse. Dans ces compositions microscopiques savamment découpées, rehaussées de gravures pleines d'esprit, il y a une dépense incroyable de talent. En développant ces tableaux lilliputiens, on trouverait les éléments de la décoration d'un palais. Cette exubérance de pensée se manifeste assez longtemps pour varier dans son expression et former des genres divers; ainsi dans le cabinet de M. Foulc nous retrouvons presque la réminiscence sculpturale; la face à colonnes corinthiennes est ornée d'un fronton brisé sur les rampants duquel sont deux figures éburnées; des niches contiennent d'autres statuettes, enfin le fût des colonnes est d'un travail d'incrustation si serré, qu'elles prennent un ton grisâtre doux qui les détache suffisamment du bâtis d'ébène et forme passage au soubassement tout plaqué d'ivoire à gravures noires. Quant au panneau d'occlusion, il est franchement incrusté d'ornements et figures qui le datent de la seconde moitié du XVIe siècle et qui indiquent sa patrie, car on y voit une carte de l'Italie et les plans de Rome et de Naples.

Plus récent encore est le cabinet exposé par M. le comte de Blacas; sous ses ventaux se montre un palais surmonté de son attique et revêtu de toutes les élégances tapageuses que l'imagination peut rêver; l'ébène n'est plus qu'un fond destiné à recevoir les méandres arabesques de l'ivoire, les plaques gravées soit sur l'ivoire ou la nacre de perle, les applications de lapis ou d'autres pierres dures; en un mot, ce meuble florentin va nous conduire par une pente insensible vers ces travaux éclatants appelés mosaïques de Florence, si recherchés sous Louis XIV et



PANNEAU DU XVIe SIÈCLE.

dont la pendule applique de Mme la baronne de Rothschild va nous offrir l'un des plus merveilleux types.

Le meuble de M. de Blacas a ce mérite particulier de porter une date; les deux grands médaillons d'ivoire placés au centre intérieur des vantaux et représentant Lucrèce et Léda sont signés C W, 1593. Le monogramme est sans doute celui du graveur allemand qui a buriné le sujet; mais en tout cas la date du meuble ne peut pas être antérieure.

Entrons maintenant dans l'époque pompeuse de Louis le Grand, c'est à-dire dans le vrai mobilier, et arrêtons-nous d'abord devant l'exposition de M. le marquis de Vogué. Voici des pièces historiques, le bureau avec ses accessoires, le cartonnier bout de bureau et un coffret ayant appartenu à Jean-Baptiste de Machault, garde des sceaux de France en 1750. Ce sont là des œuvres presque incontestables d'André-Charles Boule, le plus célèbre des artistes de cette grande famille d'ébénistes, protégée par le roi. Le bureau et le cartonnier sont en ébène à panneaux d'écaille relevés par une incrustation sobre de cuivre gravé : l'exécution et le goût sont irréprochables, et l'on peut observer combien sont remarquables eux-mêmes les cuivres qui complètent ces meubles : au sommet des pieds courbes de la table sont de charmants bustes de femme s'amortissant en rinceaux d'acanthe; au milieu du bandeau figure un masque puissamment conçu. Quant à la pendule de bout de bureau, l'Amour chargé d'une faux qui la couronne et le Temps couché sous le cadran sont de véritables œuvres de statuaire.

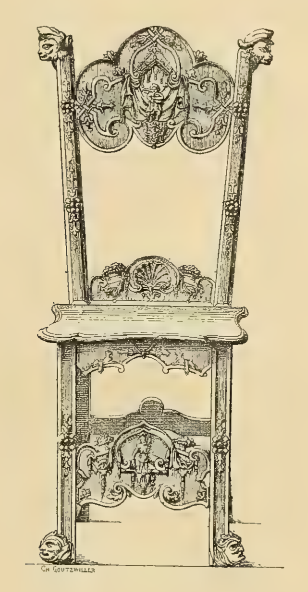
Le coffret est intéressant, parce qu'il montre le genre mixte de Boule, c'est-à-dire sur le haut une *première partie*, cuivre ressortant sur écaille, et en bas une *seconde partie*, ornements d'écaille sur fond de cuivre.

C'est à ce dernier mode d'ornementation qu'appartient la grande armoire dont les arabesques sont rehaussées de touches bleues, rouges et vertes. Ce meuble éclatant et plein d'apparat porte aussi des bronzes dorés; sur les panneaux ce sont les Arts, sur le sommet, les Sciences, puis des trophées et des vases; mais ces accessoires sont loin de la perfection de ceux du bureau, et s'il nous fallait chercher à mettre un nom sur cet ouvrage nous hasarderions celui de Philippe Poitou, privilégié en 1683 et imitateur de Boule.

Ne quittons pas le genre pur du maître sans citer les splendides médailliers du prince Marc de Beauvau; une commode à M. le comte de Vogué et au même amateur une superbe pendule dans laquelle figurent des bronzes de Michel-Ange; une autre pendule dite religieuse, à M. le comte d'Armaillé, est particulièrement belle.

Toutefois l'influence des Boule ne fut pas telle que l'on ne pratiquât

pas d'autre genre de marqueterie que le leur ; M. Beurdeley expose une horloge à gaîne, en bois divers disposés en mosaïque symétrique, dont la forme ne manque pas d'ampleur et qui offre des bronzes d'un goût fort remarquable. Le couronnement en trophée, avec écusson d'armoirie, indique que cette pièce a appartenu à Turenne, duc de Bouillon. Une autre pendule d'apparat, en bois de rose marqueté, et ornée des statues



CHAISE DU XVIIe SIÈCLE.

de l'Aurore, d'Apollon et de Diane, est l'un des plus beaux meubles exposés par Mme la baronne de Rothschild.

Mais passons à cette époque agitée qui sert de transition entre Louis XIV et Louis XVI, et cherchons quelques types au milieu de ce conflit de modes et d'idées, signe d'une société troublée. Voilà, dans la salle de la famille de Rothschild, un meuble de bout de bureau appartenant à M. le baron Gustave et qui conserve encore toute la sévérité des époques antérieures; l'ébène s'y montre en grandes surfaces et, si le tro-

phée d'instruments saillant sur son milieu, si les figurines d'athlètes soutenant des enroulements déjà chiffonnés ne désignaient la transition, on le daterait encore de Louis XIV. La pendule qui le couronne avec son globe voilé et les génies qui marquent l'heure ne dérangerait en rien cette attribution.

Mais la marqueterie de bois de couleur va se montrer; elle seule peut convenir pour rehausser les formes contournées des meubles et pour accompagner des bronzes tordus en chicorées, roulés en guirlandes, enrubanés comme les bergères de l'époque. L'armoire de M. Beurdeley est un échantillon bien choisi pour montrer ces tendances nouvelles : ventrue sans excès, relevée de chicorées discrètes, elle laisse remarquer les colonnes fleuries, en bois camaïeu, qui enrichissent sa surface. Un autre chef-d'œuvre de facture est la petite table exposée par M. Double et qui appartenait aux filles de Louis XV, Mesdames de France ; ce meuble faisait partie du mobilier du château de Meudon.

Citons encore le charmant meuble appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, et qui semble annoncer en même temps un retour aux idées anciennes et l'aurore d'un genre nouveau. Sa face d'ébène est occupée par deux médaillons peints à l'aquarelle par Huet et Le Prince; des cuivres riches et compliqués couvrent le bois et promettent les frises arabesques, les chutes de fleurs qu'on verra plus tard sur le bois de rose et l'acajou; les côtés sont formés de plaques en laque à relief d'or, tribut payé au talent des artistes de l'extrême Orient. Daté par les dessins de l'année 1771, ce joli objet montre une recherche de délicatesse dénotant une transition intéressante.

Il faudrait multiplier ces descriptions à l'infini pour dire toutes les richesses que renferme l'Exposition; mais nous devons nous hâter, car voici le style Louis XVI, cher aux amateurs actuels, triomphe de la ciselure, du travail fin et précieux.

A vrai dire, ce style échappe à toute analyse; on n'explique pas la simplicité somptueuse, la grâce rigide, la froideur émouvante; on ne peut non plus faire comprendre par des mots cette perfection du burin qui rend une frise en bronze, un médaillon de commode rivaux d'un bijou d'or. Il faut donc renvoyer aux objets eux-mêmes en signalant une horloge, véritable monument, exposée par Mme de Rothschild. Le soubassement à colonnes porte des bronzes splendides et supporte, outre le cadran dans sa caisse surmontée d'un globe étoilé, deux figures bronzées d'un grand style. Citons encore une table appartenant à M. le prince Marc de Beauvau, dont les bas-reliefs et les ornements en bronze sont de véritables bijoux; les deux commodes de M. Double, l'une en marqueterie de bois

de rose, l'autre en acajou ronceux; le petit guéridon de M. le comte de Cars, où vient s'incruster une plaque en porcelaine de Sèvres.

Le secrétaire de M. le docteur Voillemier mérite une mention particulière, car il offre dans tout son développement un genre de placage fort remarquablement exécuté, mais qui devait entraîner le meuble en dehors de sa voie réelle en cherchant à le faire rivaliser avec la peinture. Au moyen de bois de couleurs diverses, soit naturelles, soit obtenues artificiellement, l'auteur a exécuté des médaillons à sujets et des arabesques ou des groupes de fleurs qui couvrent le reste de la surface du meuble. Si nous avons considéré comme une dégénérescence l'emploi en Italie des mosaïques de Florence sur les cabinets et les horloges, nous ferons le même reproche à la mosaïque en bois de couleur; elle sort des attributions de l'ébénisterie, et présente d'ailleurs l'inconvénient grave d'être essentiellement éphémère, car la lumière peut en modifier l'effet en très-peu de temps.

ALBERT JACQUEMART.

(*La suite prochainement.*)





LES ŒUVRES DE PRUD'HON

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS



Qu'il nous soit permis, avant de parler de l'exposition elle-même, de remercier, au nom des amis de l'art, l'homme dévoué qui a eu l'idée de cette exposition. M. Eudoxe Marcille s'en est remis à lui seul du soin de placer sous les yeux du public les peintures et les dessins de Prud'hon qui se trouvaient dans les galeries ou dans les collections particulières. Il a frappé à toutes les portes, il a interrogé tous les amateurs, et, grâce à une persévérance que rien ne rebutait, il est parvenu à réunir l'œuvre presque complet du maître. A cette besogne qui présentait des difficultés de plus d'un genre, il a mis un zèle et une ardeur sans pareils. Autant il était important d'obtenir les ouvrages véritablement intéressants de l'artiste qui ornaient les galeries, les salons ou le cabinet des gens de goût, autant il était nécessaire de résister à certaines offres. A tout instant on présentait à M. Marcille des peintures ou

des dessins qu'il ne pouvait accepter sous peine de ne pas atteindre son but. Il fallait n'admettre que des œuvres d'une authenticité incontestable; un croquis incertain, une peinture douteuse, eussent jeté le discrédit sur cette exposition et compromis son succès. Personne n'était plus capable que M. Marcille de décider en pareille occasion. Élevé dès l'enfance au milieu des peintures de Prud'hon, ayant appris de bonne heure à connaître



DAPHNIS ET CHLOÉ AU BAIN.

les procédés et la manière du maître, possesseur, de moitié avec son frère, des plus beaux dessins et d'un nombre considérable de peintures de Prud'hon, il avait toutes les qualités requises pour juger de l'authenticité ou de la non-authenticité des œuvres qui lui étaient soumises. Il a dû, par sa clairvoyance, détruire quelques illusions, froisser quelques susceptibilités; personne ne peut ni contester sa compétence, ni suspecter son entière bonne foi. N'était-il pas, d'ailleurs, le premier intéressé à réunir le plus grand nombre possible d'œuvres authentiques? N'avait-il

pas en vue d'exposer les titres de Prud'hon à l'admiration des artistes? Cette mission lui imposait le devoir d'être sévère, et on doit lui savoir gré de s'être montré jaloux de la gloire du maître qu'il entendait honorer.

Une autre pensée guidait encore M. Marcille lorsqu'il conçut le projet d'ouvrir cette exposition; il voulait faire une bonne action. Un soir, dans le monde, il apprend que la fille de Prud'hon a été, par le fait de la der-



LE SATYRE, SILVIE ET DAPHNÉ, POUR L'AMINTE, DU TASSE.

nière guerre, réduite à la misère; il s'inquiète de son adresse, il va chez elle; il s'assure par lui-même que le récit qui lui a été fait de la détresse de cette pauvre femme n'a rien d'exagéré; il jure de lui venir en aide. Dans les bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts* on ouvre, à sa sollicitation, une souscription qui produit un heureux résultat; de tous côtés il adresse des demandes de secours; il obtient des sommes relativement importantes, mais il s'aperçoit bientôt que la charité désintéressée n'a



UNE FAMILLE MALHEUREUSE.

qu'un temps, et que, pour mettre à l'abri du besoin une famille, il faut avoir recours à des moyens autres que ceux qu'il a jusqu'à ce jour employés; il lui vient alors la bonne pensée de mettre sous les yeux du public les œuvres mêmes du père de celle qu'il entend secourir. A



LE PREMIER BAISER DE L'AMOUR.

l'aide d'une légère rétribution perçue à l'entrée de la salle d'exposition, il espère créer un petit capital qui assurera l'existence de cette famille; cet héritage tardif qu'un ami dévoué aura su découvrir, ramènera la joie dans cet intérieur désolé.

L'espoir de M. Marcille ne sera pas déçu : le public répond à son



CROQUIS PRIS DANS UN ALBUM DE PRUD'HON.

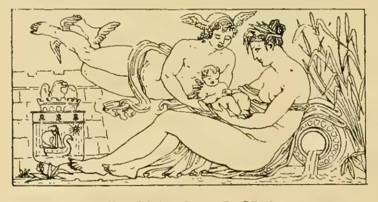
appel. Le parti adopté par l'organisateur de l'exposition pour rapprocher des tableaux les dessins qui les ont précédés et pour montrer auprès de l'œuvre définitive les tâtonnements de l'artiste, satisfait pleinement le visiteur; ce mode de classement, qui facilite les recherches, témoigne hautement du respect que Prud'hon professait pour son art et de la conscience qu'il mettait à tout ce qu'il faisait. Disposer dans un ordre rigoureusement chronologique toutes les peintures de Prud'hon eût été impossible. M. Marcille y a renoncé; il s'est contenté de désigner à



LE TIBRE, BAS-RELIEF POUR LE BERCEAU DU ROI DE ROME.

l'attention publique le point de départ de l'artiste et son dernier tableau en plaçant aux deux extrémités de la salle l'*Enseigne du chapelier Charton* et l'*Ame brisant les liens qui l'attachent à la terre.*

Ces deux ouvrages, curieux au point de vue de la biographie de Prud'hon, ne sauraient peser d'aucun poids dans l'histoire de son talent.



LA SEINE, BAS-RELIEF POUR LE BERCEAU DU ROI DE ROME.

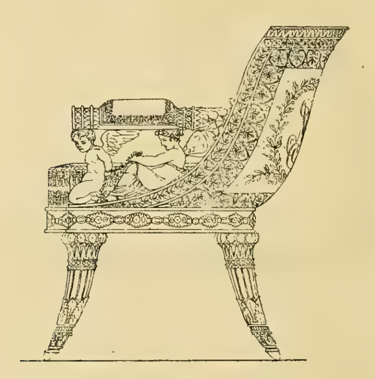
Le premier est peint par un enfant qui a à peine l'instinct de l'art; le second, demeuré inachevé, ne peut guère être considéré que comme une ébauche exécutée par un artiste malade qui n'est plus en possession de toutes ses facultés. Il serait donc hors de propos d'insister davantage sur ces tableaux; mieux vaut s'attacher aux peintures du maître dans lesquelles apparaît le témoignage non équivoque de son savoir et de son goût. Bien que le gouvernement n'ait pas cru devoir prêter les toiles



LE BERCEAU DU ROI DE ROME.

Dessin de Prud'hon.

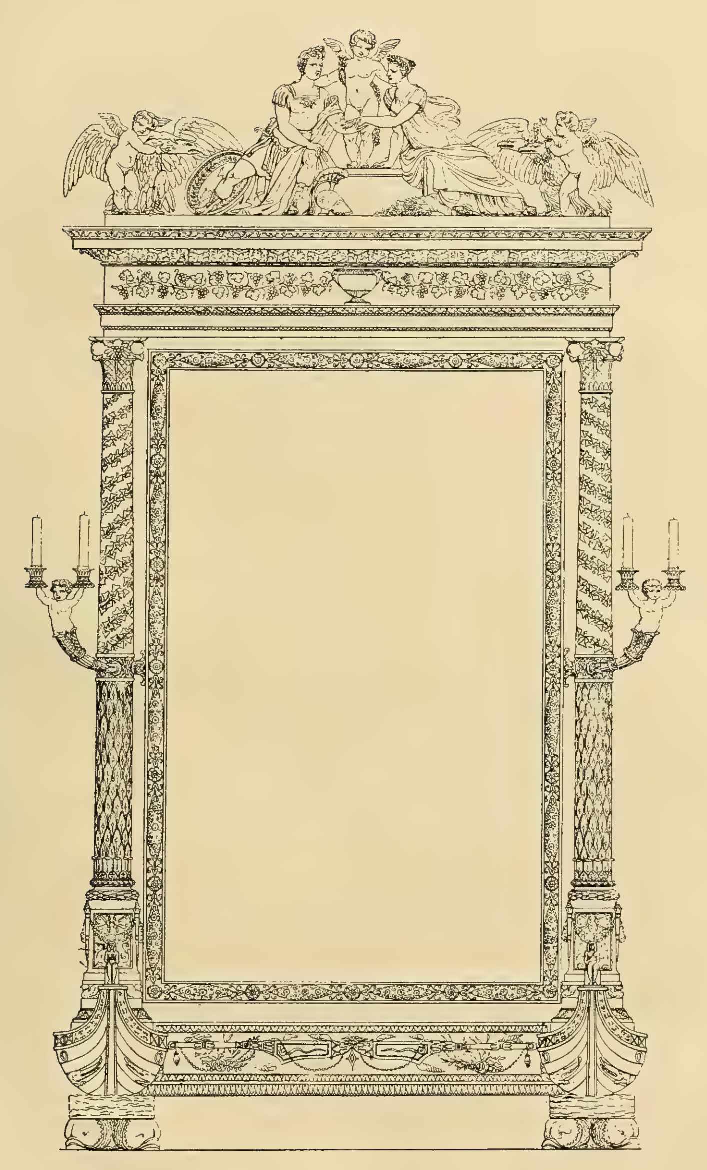
qu'il possède et que, par ce fait même, le chef-d'œuvre de Prud'hon, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime,* soit absent, on peut dire que le maître est ici aussi bien représenté que possible. Il est si facile d'aller voir ce tableau, on le connaît si bien que son absence n'est remarquée de personne; une bonne répétition réduite, que le peintre a laissée inachevée, rappelle d'ailleurs cette admirable composition et remet en mémoire les qualités d'exécution qui font du tableau du Musée du Louvre une œuvre exceptionnelle. Il n'en était pas de même pour la plupart des meilleurs tableaux de Prud'hon : possédés par des particuliers



FAUTEUIL DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE.

Dessin de Prud'hon.

et forcément dispersés, ils n'étaient visibles que par exception et quelques privilégiés pouvaient seuls avoir accès chez leurs possesseurs. C'est donc une bonne fortune de les voir réunis ici. Peu de personnes connaissaient l'esquisse en grisaille du *Zéphire,* de la galerie du comte de Boisgelin, *Vénus au bain,* appartenant à M. Paul Dalloz, *Vénus et Adonis* et l'*Innocence préfère l'amour à la richesse,* les deux perles de la collection de MM. Marcille. Pour notre part, nous n'avons pas souvenir d'avoir jamais vu *la Mère malheureuse,* qu'a envoyé M. Bischoffsein, ni ce charmant tableau, fort compromis aujourd'hui, *Phrosine et Mélidor,* prêté à l'exposition par M. Hyacinthe-Firmin Didot. Bien d'autres tableaux encore parmi ceux qui se trouvent ici étaient presque ignorés; s'ils avaient été exposés antérieurement, ils l'avaient été dans un milieu qui ne leur convenait pas, soit au boulevard des Italiens parmi des



PSYCHÉ DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE.

Dessin de Prud'hon.

œuvres d'un genre tout différent, soit à l'hôtel des commissaires-priseurs, au moment où ils allaient changer de propriétaire. A l'école des Beaux-Arts, Prud'hon est chez lui; les œuvres de sa jeunesse sont confondues avec celles qu'il exécuta dans l'âge mûr ou dans sa vieillesse; on sent qu'une main unique a tracé tous ces dessins, a peint tous ces tableaux inspirés par une intelligence supérieure, exécutés par un artiste de race. Prud'hon nous apparaît, aujourd'hui où nous pouvons juger l'ensemble de son œuvre, sous un jour plus favorable que jamais. C'est un poëte du bon temps, composant à ses heures des poëmes ou des idylles. C'est un païen se plaisant aux scènes mythologiques et aux récits fabuleux; par certains côtés il rappelle l'antiquité, par d'autres, au contraire, il est essentiellement moderne. Exprimant tour à tour les passions les plus diverses, il sait voiler la laideur et embellir la beauté elle-même; son pinceau voluptueux caresse avec amour les figures que son esprit invente; son imagination se plaît à voyager dans l'idéal. Un dessin précis obtenu par un modelé savant plutôt que par un contour nettement accusé, exprime les formes puissantes ou sveltes des êtres que le peintre entend faire vivre, et permet à l'œil de saisir les rêves qu'une main habile a fixés sur le papier ou sur la toile.

Lorsque Prud'hon fit des portraits, lorsqu'il fut forcé de rendre une physionomie individuelle avec laquelle il n'y avait pas de transaction possible, il sut encore, tant dans la pose qu'il imposa à son modèle que dans l'exécution même, accuser son originalité et révéler ses instincts. Il s'efforça de répandre sur tous les visages qu'il fixa sur la toile un charme communicatif, une expression aimable qui les rend sympathiques. Ses portraits officiels seuls dénotent une certaine gêne; son tempérament se prêtait difficilement aux exigences d'un programme tracé à l'avance. Tandis qu'il était possible, jusqu'à un certain point, de connaître avant cette exposition, grâce aux nombreuses et excellentes gravures de B. Roger et de Copia qu'elles ont inspirées, un certain nombre de compositions inventées par Prud'hon, il n'en était pas de même des portraits. Soigneusement conservés dans les familles pour lesquelles ils avaient été faits, ils n'avaient jamais quitté les murailles auxquelles ils avaient été primitivement accrochés. En dehors de la charmante effigie de Mme Jarre qui est au Musée du Louvre, on ne connaissait pour ainsi dire aucun portrait peint par Prud'hon. Ici nous en comptons plus de quarante et parmi eux se trouvent des œuvres qui suffiraient à justifier la réputation du peintre français. De ce nombre sont les portraits de Mme la duchesse de Montebello, du doreur Fontaine, de M. Anthony, de sa femme et de ses enfants, de cette jolie jeune fille que l'on désigne, nous ne savons

trop sur quelle donnée, sous le nom de Mme Roland, de M. Demesmay et du général Moncey qui est demeuré à l'état d'ébauche. Si, comme il faut le croire, puisque M. Marcille l'a compris dans le catalogue, ce charmant petit buste d'adolescent prêté par M. Truchy et exposé sous le n° 46 est dû au pinceau de Prud'hon, il n'est que juste de placer cet artiste parmi les premiers portraitistes de notre école. La tête de ce jeune homme n'a rien d'agréable; un front extraordinairement fuyant la dépare, aussi est-ce uniquement à l'exécution qu'il faut attribuer le succès qu'elle obtient. L'auteur de cet ouvrage, quel qu'il soit, et en vérité nous serions bien embarrassé de trouver parmi les contemporains de Prud'hon un maître auquel nous oserions en faire honneur, a poussé la science du modelé jusqu'aux limites du possible; il a caressé la forme avec une délicatesse et une sûreté de savoir qui font penser à certaines œuvres de la jeunesse de M. Ingres, et dans la façon dont il a enveloppé les contours de ce visage exposé en pleine lumière, il a accusé un talent de coloriste bien rare chez les peintres les mieux doués.

Dans certains de ses dessins, Prud'hon se montre plus grand artiste encore que dans ses tableaux. Il jeta sur le papier quelques croquis qui ont la valeur d'œuvres achevées. Telles de ses compositions dessinées n'ont jamais été exécutées; d'autres qui l'ont été, comme *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*, ont subi des transformations complètes. Le peintre travaillait sans cesse, s'efforçait toujours de mieux faire et était pour lui-même d'une sévérité inexorable. Avant d'arrêter une composition, il la cherchait dans tous les sens. Cinq dessins inégalement beaux, tous beaux cependant, pour *Joseph et la femme de Putiphar*, témoignent de cette conscience qui est une des conditions de l'art. On ne compte pas dans tout l'œuvre de Prud'hon une figure dont le mouvement n'ait été étudié sur nature, dont la pose n'ait été fournie par le modèle intelligemment dirigé. Dans les moindres croquis, on sent la vie exprimée par la main d'un artiste épris de la beauté, amoureux de la forme et sensible à la grâce. Il n'y a pas jusqu'à ces petites têtes de lettres destinées à être gravées sur les papiers officiels, qui ne dénotent une recherche constante de la vérité pittoresque. De charmants petits portraits exécutés à la plume ou au crayon noir rehaussé de blanc, parmi lesquels il n'est que juste de signaler ceux de M. Frochot et de cette petite fille en pied qui fut plus tard Mme la baronne Alexandre de Talleyrand, se recommandent par un sentiment de vérité que les portraits peints n'accusent pas à un degré supérieur. Le peintre voit la nature avec ses yeux de poëte; il imprime à tous ses ouvrages, même lorsqu'il copie un modèle déterminé, un caractère qui lui est propre, et ce n'est

pas un de ses moindres mérites d'être partout et toujours reconnaissable.

Pour rendre cette exposition aussi complète que possible, M. Marcille a disposé dans des vitrines quelques miniatures peintes par Prud'hon, au milieu desquelles brille le portrait de Mlle Mayer, plusieurs lettres autographes du maître et un assez grand nombre d'estampes exécutées d'après ses dessins ou d'après ses tableaux. Les curieux qui ont lu le très-intéressant volume que M. Charles Clément a consacré à Prud'hon peuvent maintenant se rendre par eux-mêmes un compte exact du talent du grand artiste; ils pourront désormais, avec connaissance de cause, parler du maître qu'on leur avait appris à aimer, et ils approuveront, nous en avons la conviction, les conclusions de l'écrivain qui s'exprime ainsi : « Prud'hon n'a pas fait école. Il n'a laissé aucun de ces élèves qui continuent les traditions d'un maître par des œuvres presque dignes de lui. Son talent était dans son imagination si féconde et si flexible, dans son cœur aimant, dans son sentiment original, absolument personnel, bien plus que dans sa manière. Or on peut enseigner des procédés et une méthode; on ne transmet ni l'imagination, ni le cœur, ni le sentiment. On ne saurait lui assigner d'ancêtres, il n'a pas eu de postérité. Isolé au milieu des artistes de son temps, il restera solitaire dans l'histoire de l'art. Il ressemble à ces météores qui, après avoir brillé quelques instants d'un vif éclat, rentrent pour toujours dans la nuit éternelle. »

GEORGES DUPLESSIS.



ANTOINE CHINTREUIL



HINTREUIL obtient enfin de ses contemporains l'attention sérieuse à laquelle son talent avait droit. Il doit à une amitié pieuse et dévouée le regain d'une gloire posthume qui rachètera dans l'histoire de l'art moderne les préventions et l'indifférence dont il fut trop longtemps victime.

Chintreuil entra dans la vie doué de deux dons inappréciables qui devaient assurer sa carrière de paysagiste. Il avait l'intuition du langage mystérieux de la Nature et la volonté. Là fut sa force, la clef de son avenir et même le secret de sa résistance aux maladies terribles dont il eut si souvent à subir les atteintes réputées mortelles.

Cette volonté suppléa aux défaillances natives de sa main. Il développa par une ténacité de recherche inouïe la faculté qui lui manqua longtemps, d'exprimer d'une touche nette, claire et séduisante ce qu'il voyait ou devinait avec l'originalité tendre et poétique de son cœur, et ce qu'il sentait plus vivement, plus intimement sans doute que beaucoup de ses rivaux.

Les livrets du Salon le présentent comme un élève du grand peintre Corot, parce que l'administration, par une singulière manie d'enrégimenter les exposants, exige qu'on soit officiellement l'élève de quelqu'un. Il faut s'entendre sur cette qualification d'élève, qui pourrait dérouter étrangement les Vasari de l'avenir. En réalité, Chintreuil ne reçut de son illustre devancier que des conseils d'ami, de véritables encouragements paternels, tout au plus quelques redressements efficaces des irrégularités et des lacunes de ses études premières. Il n'a pas travaillé sous ses yeux, sous ce qu'on appelle sa férule; il n'a pas surtout suivi, sous sa direction pédagogique, une méthod d'enseignement scolaire, ainsi que cela se passe chez les maîtres spéciaux qui font courber sous une loi commune et une règle immuable tout une génération disciplinée d'apprentis.

Ni Corot ni Chintreuil n'étaient de tempérament, l'un à modeler un disciple à son image, l'autre à subordonner ses chères sensations ou ses inspirations individuelles aux exigences d'un directeur intellectuel.

Corot, avec cette bonne foi charmante du poëte épris de la nature et cette simplicité magistrale de l'artiste qui s'en est approprié tous les secrets, s'efforça de développer, en les réconfortant de son amicale approbation, les aspirations et les tendances de son jeune protégé. Il avait tout d'abord compris, ou plutôt deviné, l'idéal un peu confus encore et très-faiblement défini dans les essais laborieux, mais informes du

néophyte plus enthousiaste qu'expérimenté, et avec une perspicacité digne de son admirable talent il sut le faire entrer de plain-pied dans la route qu'il le pressentait disposé à parcourir.

Chintreuil puisa dans les observations que ses tentatives inspiraient au maître, la confiance de poursuivre des recherches trop souvent payées d'insuccès et la certitude qu'il y avait quelque chose en lui, puisque Corot comprenait le langage nouveau qu'il ne faisait encore que balbutier.

Le jour où, suivant un souvenir précieux de Chintreuil, rapporté par M. Fréd. Henriet, Corot, voyant l'enfant débarrassé de ses langes et tout prêt à prendre son essor, lui dit : « Et maintenant, *mon amour*, il faut marcher tout seul. » Chintreuil était peintre, et sa poétique si franchement personnelle, si bien appropriée à la délicatesse exquise de ses perceptions, avait enfin trouvé sa formule.

Le public, rétif à tout ce qui semble vouloir se soustraire à la routine adoptée par la mode, refusa longtemps de le comprendre. Il passait indifférent, quand il n'était pas ironique, devant ces œuvres sincères, qui avaient coûté à l'artiste tous les déchirements de la lutte à outrance et de la misère. Celui-ci persista dans sa foi; il ne fit ni concessions au goût trivial, ni flatterie à la vogue; il s'enveloppa résolûment dans sa sainte croyance, il redoubla d'efforts, il aiguillonna son courage et, finalement, il fut ce qu'il avait décidé qu'il serait.

Les hommes de cette trempe, s'ils combattent pour une religion, deviennent des martyrs; à la guerre, ils sont des héros; dans les arts, ils montent glorieusement au rang des maîtres.

Antoine Chintreuil est né à Pont-de-Vaux le 5 mai 1814. Sa famille avait été riche; mais au moment de sa naissance, elle était réduite au travail forcé pour vivre. Sa mère tenait un petit pensionnat de jeunes filles, et Chintreuil, tout enfant, participa à la modeste instruction de ses petites compagnes. Il faut sans doute attribuer à cette première éducation toute féminine cette timidité excessive qui fut jusqu'à son âge mûr le trait le plus saillant de son caractère.

Il avait en outre une tournure d'esprit rêveuse et romanesque. Dès l'enfance les phénomènes de la nature exerçaient une influence étrange et mystérieuse sur son imagination. L'orage et les autres convulsions de la nature l'attiraient comme malgré lui et, au premier indice de mauvais temps, il s'échappait de la maison et courait, comme à une fête, aspirer le vent, la pluie et les brouillards à travers la campagne. Il y avait à la sortie de la ville une longue allée de peupliers séculaires qui le charmait par-dessus tout. Il contemplait avec une admiration qui n'était pas exempte d'une anxiété poignante, ces grands arbres qui se tordaient et s'entre-choquaient sous les efforts de la tempête. Le bruissement des feuilles froissées par le vent avait, pour ses oreilles, de mystérieuses harmonies.

Il venait d'atteindre ses quinze ans quand, pour la première fois, il essaya de traduire ses impressions à l'aide du crayon. Un amateur de la ville, M. Buisson, ami de son père, lui donna quelques utiles leçons. Elles furent brusquement interrompues par la mort de sa mère, qui lui léguait le soin de pourvoir aux besoins d'un vieux père infirme. A force de protection il obtint de rester à son collége de Pont-de-Vaux en qualité de maître de dessin pour les basses classes.

Trois ou quatre ans après, un petit héritage qu'il fit et qu'il abandonna à son père, lui permit de revenir à sa vocation d'artiste sans manquer à ses devoirs de fils.

Il vint à Paris et trouva une place de commis libraire qui lui permit de vivre tant

402.

Chintreuil pinx.

A. Taiée sc.

LE VERGER.

Gazette des Beaux-Arts

Imp A Cadart Paris.

bien que mal en lui laissant ses soirées pour son étude favorite. C'est là, dans cette librairie du quai des Augustins, qu'il rencontra Champfleury. Celui-ci le présenta dans un cénacle de jeunes artistes et de poëtes en expectative où l'exemple et les conversations de toutes les heures le déterminèrent à braver la misère pour atteindre un jour aux succès de la peinture. Et, en effet, la misère devint dès lors sa fatale et inévitable compagne.

Chintreuil, faible de complexion, toussant toujours, était laborieux, mélancolique et contemplatif. Dès cette époque, il avait déjà pour objectif de prédilection les modifications fugitives que subit un paysage sous l'influence d'un phénomène atmosphérique. La grande allée de peupliers de Pont-de-Vaux bruissait toujours dans son souvenir. Mais par malheur sa science était médiocre encore; son acquit très-insuffisant et sa main lourde et maladroite. Quoiqu'il indiquât cependant d'une manière un peu plus que sommaire l'effet qui le préoccupait, il n'arrivait pas à le rendre très-intelligiblement. Alors, de taciturne qu'il était presque toujours, il devenait prolixe et éloquent pour me faire comprendre, par la parole et à grands renforts de gestes, les effets magiques qu'il avait observés dans la campagne ou parfois seulement sur le boulevard Montparnasse, et il terminait infailliblement ses descriptions par ces mots : « Oh! quand je saurai! » Il me disait souvent aussi : « Ah! si j'avais seulement 150 francs, de quoi vivre deux mois, jour et nuit, en pleine campagne! Dans une excursion de quelques heures hors barrières, on ne peut voir que des commencements ou des fins d'effets. Il faudrait vivre dans la nature. »

J'ai retrouvé dernièrement à la vitrine d'un brocanteur une de ces tentatives de Chintreuil, à la perpétration de laquelle j'avais assisté : un effet de pluie partielle dans un ciel ensoleillé. J'ai retrouvé ce tableau avec un vif intérêt et un vrai plaisir, bien qu'il fût lourd de touche et sourd de ton. J'ai revu d'un seul coup, à l'aspect de cette toile, toute la misérable mansarde de la rue du Cherche-Midi; la forêt de cheminées et de tuyaux de tôle qui s'étendait à perte de vue de sa fenêtre au boulevard de Sèvres, — son unique Fontainebleau à ce déshérité, — enfin Chintreuil en personne dans sa fidèle vareuse rouge, ramassé sur lui-même au sommet d'un haut tabouret, pour se mettre au niveau du jour, et, courbé sur sa toile, s'efforçant de mater l'effet rétif.

Après cinq ou six ans d'étude, de luttes, de souffrance, parvenant à peine à vendre 25 ou 30 francs des toiles qui lui avaient coûté de longues semaines de travail, il était à bout de forces et de résolution. A ce moment, il eut la bonne fortune de mettre la main sur un véritable et dévoué protecteur, presque un second père : le vénérable Béranger devint son refuge et son appui. Il prôna les tableaux de son jeune ami; trouva pour cette peinture jeune, honnête et sincère des admirateurs complaisants; mieux encore, des acheteurs, et Chintreuil put enfin réaliser ses beaux rêves de campagne.

C'est alors (1851) qu'il alla planter son chevalet de paysagiste dans la riante vallée de la Bièvre, à Igny. Mais il faillit payer de sa vie les inspirations charmantes qu'il lui dut.

Chintreuil, accroupi dès l'aurore dans les herbes humides et jusqu'aux dernières lueurs du jour, peu chaussé, mal vêtu, passant des rigueurs d'un soleil ardent aux grelottements d'un crépuscule imbibé de rosée, affrontant sans précaution pluie et vent, neige et frimas pour s'approprier quelques impressions de plus, avait vu se développer soudain les symptômes de l'horrible pleurésie, avant-coureur lugubre des

phthisies caractérisées. Jean Desbrosses, avec qui il vivait depuis 1849, l'entoura de soins incessants, de précautions touchantes. Après six mois d'angoisses, il parvint à le sauver. Revenu à un état qui était presque pour lui la santé, Chintreuil alla s'établir à la Tournelle-Septeuil, auprès de Mantes.

C'est là que notre ami passa les seize plus douces années de sa vie à perfectionner son talent. Il força sa main à traduire exactement sa pensée. En même temps sa palette s'enrichit; elle acquit des harmonies plus fraîches, des tonalités nouvelles et puissantes et d'un attrait auquel il aurait été difficile de se soustraire.

En 1870, Chintreuil fut décoré à la suite du Salon et ses concitoyens, fiers de sa gloire, exposèrent ses œuvres à la plus belle place de leur Musée. Mieux que cela : le pauvre petit maître de dessin, toléré par charité au collége de Pont-de-Vaux, occupe aujourd'hui un cadre armorié dans le Salon d'honneur de la mairie.

Dans la nuit du 9 janvier 1873, Chintreuil fut pris tout à coup d'un affreux vomissement de sang. Un remède héroïque appliqué en toute hâte le tira en moins d'un mois de cette crise, la plus terrible, la plus cruellement significative qu'il eût encore subie.

A peine remis, il voulut faire un tableau pour le Salon. Il était convaincu qu'en travaillant il s'imposait à la vie et trompait la mort. Chaque matin, grelottant la fièvre, trébuchant au bras de son fidèle compagnon, il allait péniblement de son lit à son chevalet. Un mois après, il avait accompli cette œuvre capitale qu'on appelle *Pluie et Soleil.*

Le tableau fut fini, exposé, acclamé; mais l'artiste était terrassé.

Le 10 août 1873, Chintreuil rendit sa belle âme, son âme de poëte, son âme d'enfant dont la pureté — ses amis le savent — n'avait jamais été souillée par une mauvaise pensée, malgré les étreintes de la misère, les luttes si longtemps vaines et les injustices que sa candeur aurait dû désarmer.

Chintreuil comptera parmi les paysagistes éminents de ce temps; mais ce qui ressort le plus éloquemment de l'ensemble de ses œuvres, ce qui doit faire de sa vie un exemple salutaire pour les jeunes artistes de l'avenir, c'est qu'il fut sur le champ de bataille des arts le héros de la volonté.

Il sut acheter au prix de vingt-cinq années d'un travail opiniâtre, sans se laisser détourner un instant de son but par le désir, pourtant bien légitime, de jouir en paix de ses fruits, les dix ans de succès et de bien-être relatif qui vinrent enfin couronner son long martyre.

ALBERT DE LA FIZELIÈRE.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1874[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Nouvelles Archives de l'Art français, Recueil de documents inédits, publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français. Année 1873. Paris, J. Baur, libraire de la Société, 1873 [1874]; in-8 de 2 feuillets non chiffrés et 476 pages.

Second volume de la collection.

Papier vergé, titre rouge et noir. — La Société de l'Histoire de l'Art français se propose de publier chaque année un ou plusieurs volumes de documents inédits, suivant ses ressources, et de concourir à former une Collection de monographies, ou travaux spéciaux, édités par les auteurs eux-mêmes, et à leurs frais. Les statuts se distribuent chez le libraire de la Société.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VIII, page 559.

L'Académie de France à Rome. Correspondance inédite de ses directeurs, publiée et précédée d'une Étude historique par A. Lecoy de la Marche, archiviste aux Archives nationales. Paris, Didier, 1874; in-8. Prix : 7 fr.

A paru d'abord dans le *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome I, pages 128, 344, 462; tome II, pages 62, 171, 270, 352; tome IV, page 267; tome V, page 173; et tome VI, pages 155, 225 et 409.

De l'Art chrétien, par A.-F. Rio. Nouvelle édition, entièrement refondue et considérablement augmentée. Paris, Bray et Retaux, 1874; 4 vol. in-18. Prix : 15 fr.

Tout ce qui compose la 1re édition a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, au fur et à mesure de son apparition.

Les Arts dans l'Italie ancienne, par Biéchy. Limoges, Barbou frères, 1874; in-12 de 142 pages avec figures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Les Quatre derniers Siècles, étude artistique, par Henri Havard. Bruxelles et Paris, A. Ghio; 1873, 14 livraisons in-f° avec 14 compositions par J.-B. Madou.

400 exemplaires sur papier vélin à 50 fr.; 100 sur papier de Hollande à 80 fr.

L'Art au XVIIIe siècle. Watteau. — Chardin. — Boucher. — La Tour. — Greuze. — Les Saint-Aubin. — Gravelot. — Cochin. — Eisen. — Moreau. — Debucourt. — Fragonard. — Prud'hon. Par Edmond et Jules de Goncourt. 2e édition, revue et augmentée. Paris, Rapilly, 1874; 2 vol. in-8. Prix, sur papier chamois : 20 fr.; sur papier vergé : 30 fr.

La première édition a paru par Monographies in-4, avec des eaux-fortes de MM. de Goncourt.

Le Lettere, le Scienze e le Arti in Sicilia negli anni 1870-71, da Giuseppe Pitrè. Palerme, Pedone-Lauriel, 1874, in-12. Prix : 3 fr.

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Causeries familières sur l'art et Rudiments d'esthétique dédiés à l'École des Beaux-Arts de Poitiers, par Th. Véron. Poitiers, Dupré, 1874, in-12 de 33 pages.

Extrait du *Journal de la Vienne.*

L'Art et l'Archéologie, par Ernest Vinet, bibliothécaire de l'École des Beaux-Arts. Paris, Didier, 1874; in-8. Prix : 7 fr. 50 c.

Verone. Guide historique et artistique. Verone, J. Civelli, 1873; in-16 di pagine 104, con fotografie.

L'Art, la Religion et la Nature en Italie, par Castelar, ex-président de la République espagnole. Paris, Le Chevalier, 1874; in-18. Prix : 3 fr. 50 c.

Fragments sur l'Art et la Philosophie, suivis de notes et pensées diverses, par Alfred Tonnellé. Recueillis et publiés par G.-A. Heinrich, doyen de la Faculté des lettres de Lyon. 3e édition. Paris, Didier, 1874; in-12 de 415 pages.

La 1re édition est de 1859 et la 2e de 1860.

L'Art et l'Industrie, par J.-A.-G. Davioud, architecte, inspecteur général des travaux de la ville. Mémoire couronné par l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Vve A. Morel, 1874; in-8° de 106 pages. Prix : 3 fr.

Bibliographie méthodique et raisonnée des Beaux-Arts. — Esthétique et Histoire de l'Art, Archéologie, Architecture, Sculpture, Peinture, Gravure, Arts industriels, etc. — Accompagnée de tables alphabétiques et analytiques, par Ernest Vinet, bibliothécaire de l'École nationale des Beaux-Arts. Publiée sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts. Première livraison. Paris, F. Didot, 1874; gd in-8 de XII et 144 pages à 2 colonnes.

On annonce 4 livraisons, au prix de 5 fr. l'une. Voir dans la *Chronique des Arts* du 4 avril 1874, page 139, un article signé G. D. (Georges Duplessis.)

Catalogue d'une belle collection de livres sur les Beaux-Arts, provenant de la bibliothèque de M. B***, architecte, dont la vente a eu lieu les 23 et 24 avril 1874, à l'hôtel des commissaires priseurs. Paris, Chossonnery, 1874; in-8 de 32 pages.

196 numéros.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Œuvres complètes de Desargues, réunies et analysées par M. Poudra, précédées d'une Biographie et suivies de l'analyse des ouvrages de Bosse, de Notices sur Desargues par Descartes, Baillet, Colonia, Pernetty, Poncelet, Chasles, de Notices sur la perspective d'Aleaume, Migeon, Niceron, Huret, et d'un Recueil très-rare de divers libelles publiés contre Desargues. Paris, Lefèvre, 1874; 2 vol. in-8 avec 32 planches Prix : 12 fr.

Des Arts du dessin dans leurs rapports avec l'industrie, par M. Em. Michel, membre de l'Académie de Stanislas et de l'Académie de Metz. Nancy, Berger-Levrault, 1874; in-8 de 56 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 25 avril 1874.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant..., avec plus de deux cents modèles d'application empruntés aux arts et à l'industrie, par A. Le Béalle. Nouvelle édition. Cours élémentaire. 4e partie. Étude des surfaces, charpentes, plans, édifices, etc. Paris, J. Delalain, 1874; in-4° de 4 pages avec 16 planches.

Principios de dibujo lineal, conteniendo las aplicationes de la linea recta y de la linea curva à la delineacion de las figuras planas y al ornato, por A. Bouillon, arquitecto. Tercera edicion. Paris, Hachette, 1874; in-4 oblong de 31 pages à 2 colonnes avec 24 planches. Prix : 3 fr. 50 c.

Le Fusain sans maître : Traité pratique et complet de l'étude du paysage au fusain, par Karl Robert; suivi de Leçons écrites. Paris, Meusnier, 1874; in-8 de 98 pages, avec 4 planches d'Allongé, reproduites par l'héliogravure. Prix : 6 fr.

Manual de arquitectura y considerationes generales sobre los caminos de hierro, por D. Fernando de Rojas. Tercera edicion. Paris, Bouret, 1874; in-18 de 288 pages avec 46 figures dans le texte.

The Grammar of Painting and Engraving, from the french of Charles Blanc's « *Grammaire des Arts du Dessin* »; by Kate Newel Doggett. New-York, Hurd and H..., 1874; in-4 de XXX et 330 pages.

L'Art de peindre la parole. Études sur l'imprimerie, la librairie, les cartes et globes, la fonderie en caractères, la stéréotypie, la polytypie, la lithographie, la gravure sur bois, sur cuivre, sur pierre, etc., par MM. H. Gobin, A. Jeunesse, D. Kœppelin et Pieraggi, rédacteurs des *Annales du génie civil.* Paris, E. Lacroix, 1874; in-8 de 164 pages avec 31 figures dans le texte.

Bibliothèque des arts et métiers, tome VI.

Le Cheval. Études sur les allures, l'extérieur et les proportions du cheval. Analyse de tableaux représentant des animaux; dédié

aux Artistes, par E. Duhousset, lieutenant-colonel. Paris, Chasles. 1874; in-8 de 63 pages avec 8 planches.

III. — ARCHITECTURE.

Le Maraviglie delle arti descritte da L. Viardot, Lefèvre e G. Duplessis. Vol. 1. Architettura. Dispensa prima. Milano, Fratelli Treves, 1873 ; in-18 di pagine 8, con 13 incisioni. Prezzo, 50 c.

L'Art de bâtir chez les Romains, étude théorique et pratique des diverses méthodes de construction des Romains, contenant de nombreux aperçus sur la possibilité de leur application aux besoins actuels, par M. Auguste Choisy, ancien élève de l'École polytechnique, ingénieur des ponts et chaussées. Paris, Ducher, 1873, g^d in-4 de 225 pages, avec 24 planches sur acier, et plus de 100 figures dans le texte. Prix, en carton : 60 fr., avec les planches sur chine, 75 fr.

La Toscane au moyen âge, Architecture civile et militaire, par Georges Rohault de Fleury. Paris, Vve A. Morel, 1874 ; 2 vol. in-f^o, avec 140 planches. Prix : 180 fr.

Lettres sur la Toscane en 1400, Architecture civile et militaire, par Georges Rohault de Fleury. Paris, Vve A. Morel, 1874; 2 vol. g^d in-8 avec figures dans le texte. Prix : 25 fr.

Complément de l'ouvrage précédent.

Simples notions sur l'Architecture religieuse, par J. Tabourier, ancien conseiller de préfecture. Tours, Cattier, 1873; in-12 de 112 pages.

Institut de France. L'École de Percier, par M. Baltard; lu dans la séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts du 15 novembre 1873. Paris, F. Didot, 1873 ; in-4 de 18 pages.

Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement. 2e série. Décorations intérieures, choix de motifs empruntés aux édifices et aux habitations les plus remarquables depuis le commencement de la Renaissance jusqu'à la fin XVIIIe siècle, par M. César Daly, architecte. Livraisons 1 à 10. Paris, Ducher et Cie, 1874 ; in-f^o de 40 planches dont 2 doubles et 1 chromolithographiée.

On annonce 2 vol. in-f^o, publiés en 50 livraisons avec un texte explicatif. Prix de la livraison : 6 fr.

L'Architecture privée au XIXe siècle, urbaine et suburbaine. 3e série. Décorations intérieures peintes (salons, salles à manger, chambres à coucher, salles de billard, boudoirs, bibliothèques, galeries, etc.), par M. César Daly, architecte du gouvernement. 1er fascicule. Paris, Ducher, 1874, in-f^o de 12 planches.

On annonce 2 volumes de 110 planches en chromolithographie avec texte, publiés en 10 fascicules. Prix de chaque fascicule : 32 fr. — Voir la *Chronique* du 21 février 1874.

Concours de l'École des Beaux-Arts, — Médailles et Mentions — dessinées d'après les originaux, par J. Boussard, architecte, gravées à l'eau-forte par J. Boussard et A. Guillaumot fils. Paris, Vve A. Morel et Cie, 1874 ; in-f^o de 6 planches.

Paraît par livraison de 6 planches.

Un album d'architecte par E. F. Lepreux. Paris, Juliot, 1874; 70 planches in-8 jésus gravées sur acier et accompagnées de leur texte explicatif. Prix, en carton : 25 fr., relié : 30 fr.

Histoire d'une Maison. Texte et dessins par Viollet-le-Duc. Paris, Hetzel, 1873, g^d in-8 de 264 pages, avec figures dans le texte.

A paru d'abord dans le *Magasin d'éducation*.

Habitations modernes, recueillies par E. Viollet-le-Duc, avec le concours du Comité de rédaction de l'*Encyclopédie d'architecture* et la collaboration de Félix Narjoux, architecte. Première livraison. Paris, Vve A. Morel, 1874; in-f^o de 20 planches avec texte.

Prix de la livraison : 20 fr. ; l'ouvrage complet en carton, 200 fr.

Specifications for pratical Architecture, by Frederick Rogers. Being a Guide to the Architect... with an Essay on the Structure and Science of Modern Buildings, upon the basis of the work by Alfred Bertholomew. Thoroughly revised and greatly added. London, Lockwood, 1873; in-8 de 414 pages. Prix : 15 sh.

Building Construction; showing the employment of Timber, Lead, and Iron work in the Practical Construction of Buildings, by R. Scott Burn. London, Collins, 1874; 2 vol. in-12 avec planches.

Modern Parish Churches : their Plan, Design, and Furniture, by J. T. Micklethwaite. London. H. S. King, 1874; Post in-8 de 356 pages.

Églises supprimées de Rouen. — Saint-Pierre du Chatel — Saint-Vigor — Sainte-Croix des Pelletiers — Saint-Denis, par Albert Sarrazin. Rouen, Ch. Métérie, 1874; in-8, avec 8 vues lithographiées. Prix : 4 fr.

Architecture ferronnière, recueil de planches gravées sur acier, à l'usage de tous ceux qu'intéressent la construction en fer et la serrurerie d'art; publié sous la direction de F. Husson, architecte, d'après les tra-

vaux de MM.. Paris, A. Lévy, 1873; in-f° de 88 planches avec texte. Prix, reliure en toile, planches sur onglets : 50 fr.

Ministère des travaux publics. Direction des bâtiments civils et des palais nationaux. Prix de règlement applicable aux travaux de bâtiment exécutés en 1874, approuvés par le Conseil général des bâtiments civils. Paris, Cosse, Marchal et Billard, 1874; in-4. Prix : 10 fr.

Conseil des architectes de Versailles. Série de prix applicable aux ouvrages de toute nature, publiée sous le patronage et avec l'approbation du Conseil des Architectes, par L. Haury, greffier du Conseil. Versailles, Hayet, 1874; in-4 de 78 pages.

Annuaire, pour l'année 1874, de la Société centrale des architectes. Paris, Ducher, 1874; in-8 de 35 pages.

IV. — SCULPTURE.

Documents historiques sur les mausolées des ducs de Choiseul-Praslin dans l'église cathédrale de Troyes (1626-1862), par M. l'abbé Coffinet. Troyes, Dufour-Bouquot, 1874; in-8 de 24 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube.*

Un mot sur le buste de l'abbé de l'Épée à l'église Saint-Roch à Paris et sa statue à Versailles, par Ferdinand Berthier, sourd-muet, doyen honoraire des professeurs de l'Institution nationale de Paris. Paris, Donnaud, 1874; in-8 de 14 pages.

Extrait de l'*Investigateur*, Oct. Nov. Déc. 1873.

Il conte C. B. di Cavour e il suo monumento in Torino. Novembre 1873. Monografia storico-biografico-descrittiva del prof. A. F. Torino, Cammilla e Bertolero, 1873; in-8 di pagine 72, con una stampa.

La Sculpture au Salon de 1873...

Voyez plus loin à la division : Peinture, Musées, Expositions.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions

Las Maravillas de la Pintura, por Luis Viardot; traducidas al Castellano por don Carlos de Ochoa. Primera serie. Paris, Hachette, 1873; in-18 de 365 pages avec 20 vignettes, par A. Paquier. Prix : 3 fr. 50 c.

Biblioteca de las maravillas.

Recherches sur la Danse macabre peinte en 1425 au cimetière des Innocents, par l'abbé Valentin Dufour, parisien. Paris, l'auteur, 1873; in-4 de 56 pages, avec gravures.

Tiré à 250 exemplaires numérotés, savoir : 223 sur vergé teinté, 20 sur Whatman, 5 sur chine et 2 sur vélin.

Étude sur un diptyque chrétien du moyen âge, par M. Auguste Dupont. Paris, Aubry, 1874; in-8 de 20 pages avec 1 planche.

Notice sur les manuscrits à miniature, par le bibliophile J. R. Arras et Paris, Bouton, 1874; in-8 de 72 pages.

Tiré à 180 exemplaires sur papier vergé et à 20 exemplaires sur papier de Chine véritable.

Histoire de la Peinture en Italie, par J. Coindet, ancien président de la Classe des Beaux-Arts de Genève. Nouvelle édition. Paris, Loones, 1873; in-18 de XI et 451 pages.

La 1re édition est de Genève, 1849, 2 vol. in-18.

La Sainte Famille, de Raphaël, par René de Mont-Louis. Limoges. Ardant et Thibaut, 1873; in-12 de 34 pages, avec gravures.

Lettres sur l'Italie et ses Musées, par Lucien du Bois; publiées sous le patronage de S. A. R. le Prince de Ligne. Naples. Paris, A. Ghio, 1874; in-8. Prix : 7 fr. 50 c.

On annonce 6 vol. indépendants les uns des autres.

Coup d'œil sur les Musées de Madrid...

Voir plus loin, à la division Curiosité, Note sur les faïences de Talavera...

Mémoire de Velasquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escurial. Réimpression de l'exemplaire unique (1658), avec Introduction, Traduction et Notes, par le baron Ch. Davillier. Paris, Aubry, 1874; in-8 de 64 pages, avec un portrait de Velasquez gravé à l'eau-forte par Fortuny.

Tiré à petit nombre, plus quelques exemplaires sur chine, Whatman, parchemin et peau de vélin.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 25 avril 1874 un article de M. Louis Courajod.

Catalogue des ouvrages de Peinture et de Sculpture exposés dans le Musée communal d'Amiens. Amiens, Glorieux, 1874; in-8 de 64 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Le Louvre, étude historique sur le Monument et le Musée, depuis leur origine jusqu'à nos jours, par A. Lemaître. 1er fascicule. Paris. Detaille, 1874; in-4° de XI et 184 pages. Prix : 15 fr.

On annonce 5 ou 6 fascicules et des planches. Ce premier fascicule est extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie.*

Musée national du Louvre. Description des Sculptures des temps modernes, par Henri Barbet de Jouy, conservateur. 2e partie. Paris, impr. de Mourgues

frères, 1873; in-12 de pages 109 à 204. Prix : 0 fr. 75 c.

La 1re partie a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VIII, page 563.

Exposé des faits relatifs à la transaction passée entre le gouvernement français et l'ancienne liste civile. Musée des armes et Musée chinois, par E. Viollet-le-Duc. Paris, Hetzel, 1874; in-8 de 14 pages, Prix : 0 fr. 50 c.

Catalogue des tableaux exposés dans la galerie du Musée de ville de Quimper, dit Musée de Silguy, dressé par MM. Gauguet et H. Hombron, Brest, Lefournier aîné, 1873; in-18 de XIII et 236 pages. Prix : 1 fr. 25 c.

Musée de la ville de Varzy...

Voyez plus loin à la division : ARCHÉOLOGIE.

Rapport sur une Exposition archéologique à Beauvais, par Ant. Héron de Villefosse. Paris, J. Le Clere, 1874; in-8 de 6 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe siècle, recueillis et mis en ordre par J. J. Guiffrey. Paris, Baur, 1874; in-12 de LVI et 42 pages. Prix : 10 fr.

Tiré à 150 exemplaires sur papier vergé.
Voir dans *la Chronique des Arts* du 31 janvier 1874 un article signé A. P.

Album Boetzel, 3e et 4e années (Salons de 1872 et de 1873). Paris, l'auteur, 23, rue d'Aboukir; in-4 de 50 planches. Prix 25 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 20 décembre 1873 un article de M. L. Desprez.

La Sculpture au Salon de 1873, par Henri Jouin. Paris, E. Plon, 1874; in-8 de 62 pages. Prix : 2 fr.

Salon de 1873. Recueil des articles consacrés par la critique au tableau de Jean-Paul Laurent : « La Piscine de Bethsaïda à Jérusalem »; composé et publié par le docteur Paul Labarthe. Paris, Parent, 1874; in-8 de 92 pages.

Papier de Hollande. Tiré à 10 exemplaires.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1874. Paris, Imprimerie nationale, 1874; in-12 de CXL et 599 pages. Prix : 1 fr.

91e Exposition officielle depuis l'année 1673. Distribution des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1873, pages V-XV; Avertissement, Abréviations, page XVI; Liste des artistes récompensés vivants au 1er avril 1874, pages XVII-CXXIV; Règlement, pages CXXV-CXXXIV; Jury d'admission, pages CXXXV-CXXXIX; Explication des signes, page CXL. Peinture, nos 1-1852; Dessins, Cartons, Aquarelles, Pastels, Miniatures, Émaux, Porcelaines, Faïences, nos 1853-2628; Sculpture, nos 2629-3197; Gravure en médaille et sur pierres fines, nos 3198-3261; Architecture, nos 3262-3365; Gravure, nos 3366-3620; Lithographie, nos 3621-3657; Monuments publics, pages 587-597.
Le Livret du Salon de 1873 contenait 2,142 numéros.
Voir dans la *Chronique des Arts* la liste des articles des Revues et des Journaux, sur le Salon de 1874.

Album de l'Exposition rétrospective des Beaux-Arts de Tours. Maî 1873. Tours, Georget-Joubert, 1873; gd in-4 de XVIII et 62 pages avec 62 planches photographiques.

Exposition de Vienne illustrée. Organe officiel de la commission royale de Hongrie (Autriche). Directeur, M. Schindler; rédacteur en chef, J. Franck. Paris, Fievêque, 1874, in-4 de 640 pages à 2 colonnes. Prix : 14 fr.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Works of Arts in the Collections of England (Œuvres d'art les plus remarquables des Collections anglaises), dessinés par M. Ed. Lièvre, gravés par nos meilleurs artistes. Paris, Ducher, 1873; gd in-fo de 50 feuilles de texte, avec 50 planches. Prix : 250 fr.

Papier vergé.

L'Eau-forte en 1874. 30 eaux-fortes originales et inédites, par trente artistes les plus distingués. Texte par Ph. Burty. Paris, Cadart, 1873; in-fo de 15 pages, avec 30 eaux-fortes.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 27 décembre 1873 un article signé : R. M.

Sept dessins de gens de lettres. MM. Victor Hugo, Prosper Mérimée, Edmond et Jules de Goncourt, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Charles Asselineau, fac-simile par M. Aglaüs Bouvenne. Texte par MM. Ph. Burty, Ch. Asselineau, A.-P. Malassis, Alexis Martin, Maurice Tourneux. Paris, P. Rouquette, 1874; petit in-fo. Prix : 20 fr.

Tiré à 70 exemplaires numérotés et paraphés.

Album de Cheminées de toutes les époques, fac-simile d'après Du Cerceau. . . . . par Péquégnot. Paris, Ducher, 1874; 54 planches en carton. Prix 30 fr.

Excursions en Italie. — Aix-les-Bains, Chambéry, Turin, Novare, Milan, Brescia, Vérone, Padoue, Venise, Murano, Torcello, le Lac Majeur, le Lac de Cosme, — par Adolphe Lance, architecte du gouvernement. Paris, Vve A. Morel, 1873; gd in-8 de VIII et 317 pages, avec 15 eaux-fortes par Léon Gaucherel. Prix : 20 fr.

Papier de Hollande.

Fables de La Fontaine, publiées par Jouaust, avec une Introduction par Saint-René Taillandier, de l'Académie française. Paris, librairie des Bibliophiles, 1873; 2 vol. g^d in-8, avec 12 dessins originaux de MM. Bodmer, J.-L. Brown, F. Daubigny, Detaille, Gérome, L. Leloir, Émile Lévy, Henri Lévy, Millet, Ph. Rousseau, Alf. Stevens, J. Worms; un portrait de La Fontaine gravé par Flameng, et des têtes de pages et des fleurons spéciaux.

Papier de Hollande, 750 exemplaires à 70 fr.; papier de Chine, 25 exemplaires à 130 fr.; papier Whatman, 25 exemplaires à 130 fr. Il a été fait, en outre, un tirage sur papier format soleil, 10 sur Whatman à 200 fr. et 100 sur papier de Hollande à 125, avec les gravures avant et avec la lettre.

Voir la *Chronique des Arts* du 29 novembre 1873.

Sainte-Cécile et la Société romaine aux deux premiers siècles, par Dom Guéranger, abbé de Solesmes. Paris, F. Didot, 1873; in-4 de VIII et 576 pages, avec 2 chromolithographies, 5 planches en taille-douce et 250 gravures sur bois.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VIII, pages 491-515, un article de M. René Ménard.

Catalogue d'une précieuse collection de quarante-sept tableaux de maîtres anciens, dont la vente a eu lieu à Paris le lundi 2 février. Paris, librairie des Bibliophiles, 1874; in-f° g^d jésus avec 17 planches. Prix : 30 fr.

Papier de Hollande.

Van Ostade, sa vie et ses œuvres. Paris, boulevard Haussmann, 182, 1874; in-4 avec 20 eaux-fortes gravées par Van Ostade, Charles Jacque et Subercase. Prix : 20 fr.

Daphnis et Chloé; traduction d'Amyot et Paul-Louis Courier, Introduction de M. Henri Houssaye. Paris, boulevard Haussmann, 182, 1874; in-4 avec les figures de Prud'hon et d'Eisen. Prix : 12 fr., 25 fr. et 40 fr.

Tiré à 500 exemplaires, dont 20 sur Whatman et 30 sur chine.

Les Cent et un Sommets d'Arsène Houssaye. Gravures et eaux-fortes. Paris, J. Maury, 1874, in-4 de 110 pages, avec un portrait et 7 gravures.

Tiré à 330 exemplaires sur papier vélin : 12 fr.; 100 sur papier de Hollande : 20 fr.; 20 sur papier teinté : 20 fr.; 20 sur Whatman : 30 fr.; 30 sur chine : 30 fr.

Henri IV, 1553-1610, par M. de Lescure. Paris, Ducrocq, 1873; g^d in-18 de XII et 624 pages, avec 10 gravures sur acier d'après les maîtres, par Léopold Flameng. Prix : 15 fr.

L'Espagne, par M. le baron Ch. Davillier. Paris, Hachette, 1873; in-4 de 799 pages, avec 309 gravures dessinées sur bois par M. Gustave Doré. Prix : 50 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 29 novembre 1873 un article signé : G. D.

Nicolas Blasset, architecte amiénois, sculpteur du roi. 1600-1659. Cinquante dessins autographiés de Louis Duthoit, publiés par les soins et aux frais de MM. A. Bazot et A. Janvier, membres de la Société des antiquaires de Picardie. Amiens, Jeunet, 1873; g^d in-8 de 23 pages avec 40 planches.

Monuments du Costume physique et moral du XVIIIe siècle, ou Tableaux de la vie, ornés de 26 grandes planches en taille-douce, d'après Moreau le Jeune et Freudeberg; texte par Restif de La Bretonne, revu, corrigé et augmenté d'une Préface par Anatole de Montaiglon. Paris, Léon Willem, 1874; in-f°.

On annonce 16 livraisons, prix sur papier vélin : 5 fr. la livraison; sur papier de Hollande : 10 fr.; sur papier de Hollande, figures noires et bistres : 16 fr.

Quatre dessins de Henry Monnier pour les anciennes chansons de Béranger. Paris, Fabré, 1873. Prix : 8 fr.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VIII, page 565.

Recueil de bois ayant trait à l'imagerie populaire, aux cartes, aux papiers, etc., publié par A.-R. de Liesville, membre de la Société française de numismatique et d'archéologie. 4e et dernier fascicule. Caen, Le Blanc-Hardel, 1874; in-f° de 3 pages avec 35 planches.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

L'Age de pierre et la classification préhistorique d'après les sources égyptiennes. Réponse à MM. Chabas et Lepsius, par Adrien Arcelin, membre de la Société d'anthropologie de Paris. Paris, Reinwald, 1873; in-8 de 52 pages.

Extrait des *Annales de l'Académie de Mâcon*.

Les Découvertes de l'Égyptologie française, par Ernest Desjardins. Paris, A. Detaille, 1874, g^d in-8. Prix : 2 fr.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes*.

Rapport sur les fouilles de Troie, par H. Schliemann, traduit de l'allemand par A. Rhangabé. Paris, Maisonneuve et Cie, 1874; in-8 de LVI et 320 pages, avec un

atlas in-f° de 218 planches photographiques. Prix : 78 fr. Le texte seul : 8 fr.

Le Sarcophage de Massanès, par A. Lagrèze-Fossat, de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. Montauban, Forestié neveu, 1874 : in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bulletin archéologique*.

Rome souterraine, résumé des découvertes de M. de Rossi dans les catacombes romaines et en particulier dans le cimetière de Calliste, par J. Spencer Northcote, et W.-R. Brownlow; traduit de l'anglais, avec des additions et des notes par Paul Allard, et précédé d'une Préface par M. de Rossi. 2e édition, revue et augmentée par le traducteur. Paris, Didier, 1874; in-8 de xx et 605 pages, avec 70 vignettes, 20 chromolithographies et un plan du cimetière de Calliste.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VI, page 532.

The principal Ruines of Asia Minor, by A. Texier, architecte, membre de l'Institut and A. Popplewell-Pullan, an english architect. Paris, Ducher, 1873; in-f° avec 51 planches. Prix, cartonné, 105 fr.

L'Évangile, études iconographiques et archéologiques, par Ch. Rohault de Fleury. Tours, Mame, 1873; 2 vol. in-4 avec 100 planches. Prix : 50 fr.

Iconographie et symbolisme de la fable du Loup écolier, par Mgr X. Barbier de Montault, camérier de Sa Sainteté. Montauban, Forestié neveu, 1874; in-8 de 16 pages.

L'Alhambra de Grenade, par Ernest Breton, de la Société des antiquaires de France. Paris, Donnaud, 1873; in-8 de 35 pages.

Extrait de l'*Investigateur*.

Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge, par les auteurs de la *Monographie des vitraux de Bourges* (Ch. Cahier et feu Arth. Martin, de la compagnie de Jésus). Collection publiée par le P. Ch. Cahier. Curiosités mystérieuses. Paris, Firmin Didot, 1873; gd in-4 de 336 pages avec 13 planches. Prix : 40 fr.

Congrès archéologique de France. 39e session. Séances générales tenues à Vendôme en 1872, par la Société française d'archéologie, pour la conservation et la description des monuments. Angers, Lachèse; Paris, Derache; Caen, Le Blanc-Hardel, 1873; in-8 de XLVI et 654 pages.

Le Drapeau de la France, par Marius Sepet. Paris, Palmé, 1873; in-12 de 317 pages, avec 3 planches reproduisant 12 étendards.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 29 novembre 1873, un article de M. Louis Courajod.

Monographie de la cathédrale de Sainte-Cécile d'Albi, par M. Hippolyte Crozes, président du tribunal d'Albi. 4e édition, avec documents inédits. Toulouse, Delboy; Albi, Chaillol; Paris, Didron, 1873; in-12 de 364 pages.

On peut consulter, sur Sainte-Cécile d'Albi, les ouvrages suivants de M. Eugène d'Auriac : *Description naïve et sensible de la fameuse église Sainte-Cécile d'Albi*, publiée d'après un manuscrit inédit. Albi, Dérivis, 1857, in-12. — *Histoire de l'ancienne cathédrale et des évêques d'Albi*, depuis les premiers temps connus, jusqu'à la fondation de la nouvelle église. Paris, Imprimerie impériale, 1858, in-8. — *Recherches sur l'ancienne cathédrale d'Albi*. Paris, Dumoulin, 1851, in-8.

Promenades artistiques et archéologiques dans Angers et ses environs, par M. E. Morel. Angers, Lachèse, 1874; in-4 de 22 pages avec 22 planches.

Les Bains romains à Angers, par L. Rondeau. Angers, Lachèse, 1873; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... d'Angers*. 1872.

Notice sur les monuments épigraphiques de Bavai et du Musée de Douai. Inscriptions, Cachets d'oculistes, Empreintes de potiers, Voies romaines, par Ernest Desjardins. Douai, Crépin; Paris, Dumoulin, 1874; in-8 de 185 pages, avec 24 planches.

Extrait tiré à 80 exemplaires, tous numérotés et paraphés, des *Mémoires de la Société... de Douai*. 2e série, t. XI.

Puits funéraires gallo-romains du Bernard (Vendée), par MM. l'abbé Ferdinand Baudry et Léon Ballereau. La Roche-sur-Yon, Gasté; Paris, Dumoulin, 1873; in-8 de VII et 359 pages, avec 2 plans et des vignettes.

Monographie du couvent des Jacobins de Bourges, par M. l'abbé A. Menu. Bourges, Marguerith-Dupré, 1873; in-12 de 139 pages.

Ampoules de pèlerinages, en plomb, trouvées en Bourgogne, par le Dr L. Marchant. Paris, A. Detaille, 1874; in-4 avec 1 lithographie. Prix : 4 fr.

Tiré à 150 exemplaires.

Coucy, ses sires, ses légendes et ses ruines, par M. l'abbé Vernier. Paris. Dumoulin, 1874; in-12 de 68 pages, avec plusieurs gravures.

L'Église et le Château de Dourdan, chef-lieu du canton de l'arrondissement de Rambouillet (Seine-et-Oise). Lettre à M. de Caumont, directeur de la Société française d'archéologie, par M. Joseph Guyot, de la même Société. Caen, Le Blanc-Hardel, 1874; in-8 de 21 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen, par M. de Caumont.

Mémoires de la Société d'archéologie d'Eure-et-Loir. Tomes IV et V. Chartres, Petrot-Garnier, 1873; in-8 de 417 pages avec 15 planches.

Procès-verbaux de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. Tome IV. Chartres, Petrot-Garnier, 1873; in-8 de XIV et 504 pages. Prix : 10 fr.

Guise au XVIIIe siècle, d'après les Mémoires de I. M. Grommelin, de Saint-Quentin. Communication faite à la Société archéologique de Vervins, par M. le baron J. Pichon, président de la Société des Bibliophiles français. Vervins, Flem, 1874; in-4 de 24 pages.

Tiré à 100 exemplaires numérotés et 10 sur papier vergé.

Notice sur la mosaïque de Lillebonne, par Eug. Chatel, archiviste du Calvados. Caen, Le Blanc-Hardel, 1874; in-4 de 32 pages avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XXVIII.

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. 3e série. Ier volume (XXIIIe de la Collection). Nancy, Crépin-Leblond, 1873; in-8 de XXV et 405 pages avec 14 planches.

Nouveaux documents archéologiques, décembre 1872, ou Considérations générales motivées par les découvertes des environs de Mantes, par L. de Maule-Pl. Paris, Dumoulin, 1874; in-8 de 51 pages.

Découverte d'une station romaine à Mers, canton d'Ault (Somme), par Michel Hardy. Paris, A. Detaille, 1874; in-8. Prix : 1 fr. 25 c.

La Croix de procession de Mouchin (Nord), par M. A. Favier. Douai, Crépin, 1873; in-8 de 9 pages avec 1 planche.

Extrait tiré sur papier vergé, à 55 exemplaires numérotés et paraphés, des *Mémoires de la Société... de Douai*. 2e série, t. XI.

Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais. Tome XII. Orléans, Herluison; Paris, Derache, 1873; in-8 de 551 pages, avec 1 atlas in-4 de 16 planches.

Description de la Sainte-Chapelle, par M. F. de Guilhermy, membre de la Commission des monuments historiques. 2e édition. Paris, Goupy, 1873; in-18 de 79 pages, avec 6 gravures de M. Gaucherel.

Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie. 3e série, tome III (XIIIe de la collection). Amiens, Glorieux; Paris, Dumoulin, 1873; in-8 de 584 pages avec 30 planches.

Découverte de sépultures de l'époque du bronze, au Rocher, en Plougoumelen, par L. Galles, conservateur-adjoint du Musée archéologique de Vannes. Galles, Vannes, 1874; in-8 de 11 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

ROTOMAGUS-ROUEN, par Jacques Gomboust, ingénieur du roy (1655), réimprimé et publié en fac-similé par la Société rouennaise de Bibliophiles, avec la Description des antiquitez et singularitez de la ville de Rouen; précédé d'une Étude sur les plans et vues de Rouen et d'une légende. Texte et planches par Jules Adeline. Rouen, A. Le Brument, 1873; 1 planche gravée à l'eau-forte. Prix : 15 fr.

On annonce 6 livraisons de planches et une livraison de texte. — 60 exemplaires seulement sont mis en vente.

Comité archéologique de Senlis. Comptes rendus et mémoires. Année 1872. Senlis, Payen, 1873; in-8 de XCII et 127 pages, avec 6 planches. Prix : 5 fr.

Répertoire archéologique du département de Tarn-et-Garonne, par M. A. Devals aîné, archiviste du département. Montauban, Forestié neveu, 1874; in-8 de 71 pages.

Extrait du *Bulletin archéologique*.

Carte archéologique du département du Var (époques gauloises et romaines), accompagnée d'un texte explicatif, par le baron de Bonstetten. Toulon, Robert, 1873; in-4 de 40 pages avec figures.

Musée de la ville de Varzy (Nièvre). Archéologie. Emblèmes attribués à des objets gallo-romains. Bases frontales de bois de cerf. Notice, par M. Grasset aîné, inspecteur des monuments historiques du département de la Nièvre. Nevers, Fay; Paris, Dumoulin, 1873; in-8 de 15 pages avec 2 planches.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Numismatique des rois nabathéens de Pétra; Lettre à M. Chabouillet, conservateur du Cabinet des Médailles, par M. F. de Saulcy. Paris, J. Le Clerc, 1874; in-8 de 35 pages avec 2 planches.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

Numismatique ancienne. Notice sur Zénon Cotylas, tyran de Philadelphie. — Sur les monnaies inédites de Leouton, ville de Phénicie. — Sur quelques monnaies d'Ascalon, frappées pendant le règne d'Hérode. — Restitution à Cæsar-Arca, de Syrie, de monnaies attribuées à Cæsar-Auguste (Saragosse). — Numismatique de Tibériade, etc., par F. de Saulcy, membre de l'Institut. Paris, Detaille, 1874; g^d^ in-8 de 32 pages avec figures. Prix : 4 fr.

Tiré à petit nombre.

Note sur les monnaies antiques trouvées à Autun, dans la tranchée du chemin de fer, par C. Chappuis. Autun, Dejussieu, 1874; in-8 de 12 pages.

Système monétaire de la république romaine à l'époque de Jules César, par F. de Saulcy, membre de l'Institut. Paris, Le Clère, 1874; in-4 de 32 pages avec 10 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

Comptes rendus de la Société française de numismatique et d'archéologie. Tome III. Année 1872; Paris, rue de l'Université, 58, 1873; in-8 de 291 pages.

Description raisonnée des monnaies mérovingiennes de Châlon-sur-Saône, par le vicomte G. de Ponton d'Amécourt. Paris, J. Le Clère, 1874; g^d in-8 de 120 pages avec 5 planches contenant 155 médailles. Prix : 7 fr.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

Numismatique mérovingienne. Le Monétaire Abbon. Recherches sur l'origine et la filiation des premières monnaies carlovingiennes. Monnaies mérovingiennes de Grenoble, d'Alise, etc., par M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. Paris, A. Detaille, 1874; g^d in-8 de 43 pages avec 108 vignettes. Prix : 4 fr.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

Monnaies de France. Différends des graveurs généraux et directeurs, par L. Sudre. Paris, J. Le Clère, 1874; in-8 de 19 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société de numismatique et d'archéologie*.

Essai sur l'ancienne monnaie de Strasbourg et sur ses rapports avec l'histoire d'Alsace, par Louis Levrault. 2e édition. Paris, Gauthiers-Villars, 1874; in-8 de 462 pages. Prix : 7 fr. 50 c.

Numismatique des corporations parisiennes, métiers, etc., d'après les plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par Arthur Forgeais. Paris, l'auteur, 54, quai des Orfèvres, 1874; in-8 de 320 pages.

Supplément à la Numismatique lilloise. 4e partie, 1re fascicule, par Édouard Van Hende, de la Société des sciences, etc., de Lille. Lille, Danel, 1873; in-8 de 36 pages avec 5 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société*. 1873, 3e série, 11e volume.

Catalogue de la collection des monnaies, médailles et jetons de la Lorraine, de feu M. M. Monnier, membre de l'Académie de Stanislas. Paris, Rollin et Feuardent, 1874; in-8 de VII et 147 pages.

Notice sur Claude de Lorraine, dit le Chevalier d'Aumale, à propos d'un jeton, par M. J. Chautard. Nancy, Berger-Levrault, 1874; in-8 de 27 pages.

Les Armoiries de la ville de Rouen. Rapport présenté au conseil municipal, par M. Decorde, membre de ce conseil, sur le projet de frapper un nouveau coin aux armes de la ville. Rouen, Boissel, 1874; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Précis des Travaux de l'Académie...* de Rouen.

Les Cachettes monétaires du IIIe siècle, dans la Seine-Inférieure, par Michel Hardy. Paris, A. Detaille, 1874; in-8. Prix : 1 fr. 25 c.

Sigillographie du diocèse d'Embrun, par Joseph Roman. 1873; in-4, avec 15 planches gravées. Prix : 15 fr.

Un autre ouvrage du même auteur « Sigillographie du diocèse de Gap » a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 531.

Sceaux des anciennes institutions médicales de la Lorraine (1572-1872), par M. J. Chautard. Nancy, Berger-Levrault, 1874; in-8 de 28 pages avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société de médecine de Nancy*, 1871-1872.

Sigillographie du Maine. Évêques du Mans. Sceau de Hamelin, évêque du Mans (1190-1214), par E. Hucher. Le Mans, Monnoyer, 1874; in-8 de 8 pages.

IX. CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. — Tapisseries. Armes. — Costumes. — Livres, etc.

Institut de France. — Du décor des vases. Fragments d'un ouvrage sur les arts décoratifs, par M. Charles Blanc, de l'Académie des Beaux-Arts; lu dans la séance publique annuelle des cinq académies, le samedi 25 octobre 1873. Paris, Firmin Didot, 1873; in-4 de 23 pages.

L'Art céramique en Gaule pendant la période romaine, par Ch. Marcilly. Paris, J. Le Clère, 1874; in-8 de 9 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

Note sur les faïences de Talavera la Reyna, et Coup d'œil sur les Musées de Madrid, par Ch. Casati. Lille, Danel; Paris, Didron, 1874; in-8 de 12 pages avec 2 chromotypographies.

Extrait tiré à 200 exemplaires, des *Mémoires de la Société...* de Lille.

Dictionnaire des marques et monogrammes des faïences, poteries et porcelaines, anciennes et modernes, reproduites avec leurs couleurs naturelles, par Ris-Paquot, Paris, Delaroque, 1873; in-12 avec 2,700 marques en chromolithographie. Prix : 10 fr.

Les Faïences, spécialement celles d'origine picarde. 2e édition, avec notes sur la céramique armoriée et chiffrée et documents divers, par F. Pouy. Paris, Detaille, 1874; in-8 de 40 pages avec planches coloriées, marques et fac-simile.

La Verrerie à la façon de Venise. La fabrication flamande d'après des documents inédits, par J. Houdoy. Paris, A. Aubry, 1873; in-8.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 11 février 1874, p. 64, un article de M. L. Desprez.

Diane de Poitiers et les Émaux de l'église Saint-Pierre, à Chartres, par Ad. Lecoq. Chartres, Garnier, 1873; in-8 de 13 pages avec gravures.

Tiré à 25 exemplaires.

Objets d'art et de curiosité exposés à Amsterdam en 1873, par Henri Havard. Ivoires, faïences, poteries, meubles. Bruxelles et Paris, A. Ghio, 1873; in-4 avec eaux-fortes.

250 exemplaires sur papier vélin, à 14 fr.; 25 sur papier de Hollande, à 21 fr.

Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy. 1748 - 1758. Précédé d'une étude sur le goût et le commerce des objets d'art au milieu du XVIIIe siècle et accompagné d'une table alphabétique des noms d'hommes, de lieux et d'objets mentionnés dans le journal et dans l'introduction. Publié pour la Société des Bibliophiles français, par M. Louis Courajod. Paris, 1873; 2 vol. in-8 avec titres gravés, par M. Gaucherel. Prix : 35 fr.

300 exemplaires seulement ont été mis dans le commerce. Voir dans la *Chronique des Arts* du 10 janvier 1874, p. 13-14, un article signé : C. Y.

X. — BIOGRAPHIES.

Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc , extrait des registres de l'Hôtel de ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871; publiés et annotés par H. Herluison. 1re partie. Orléans, Herluison, Paris, Baur, 1873; in-8 de 224 pages. Prix : 10 fr. — 2e partie, in-8 de VIII et 225-479 pages. Prix : 25 fr.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VIII, p. 569, l'annonce d'un ouvrage analogue publié par M. Piot; et aussi la *Chronique des Arts* du 24 mai 1873.

Histoire des peintres célèbres, de la fin du XVIe siècle, jusqu'à nos jours, par A. d'Augerot. Limoges, Barbou, 1874; in-8 de 127 pages avec figures.

Bibliothèque morale et chrétienne.

Peintres et Sculpteurs contemporains, par Jules Claretie. L'Art français en 1872-1874. — Médaillons et portraits. — Études artistiques. — Documents officiels. 2e édition, augmentée de documents nouveaux. Paris, Charpentier, 1874; gd in-18. Prix : 3 fr. 50 c.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VII, p. 578.

Liste des Artistes récompensés, français et étrangers, vivant au 1er avril 1874. Peintres, sculpteurs, graveurs en médailles ou en pierres fines, architectes, graveurs lithographes. Paris, Imprimerie nationale, 1874; in-8 de 110 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VII, p. 577.

Guillaume Bonnet, statuaire. Notice, par V. S. Saint-Étienne. Ve Théolier, 1874; in-8 de 7 pages.

Extrait du *Mémorial de la Loire*, 5 mai 1873.

Notices biographiques sur Angèle Cordier et Yvonne Morel, par M. Jules Carlez, vice-secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen. Caen, Le Blanc-Hardel, 1874; in-8 de 20 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen*.

Un Souvenir. Honoré Enne, élève de M. Aimé Milet, statuaire, décédé à Farceaux, le 4 octobre 1873, à l'âge de dix-neuf ans, par l'abbé Dupuis, curé. Paris, impr. Turfin et Juvet, 1873; in-8 de 7 pages.

Notice sur P.-J. Féret, archéologue dieppois, par Michel Hardy. Paris, A. Detaille, 1874; gd in-8 avec un portrait. Prix : 2 fr.

Les de Ferry et les d'Escrivan, verriers provençaux, par Robert Reboul. Paris, Léon Téchener, 1874; in-8 de 36 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

L'Œuvre de Gavarni. Lithographies originales et essais d'eau-forte et de procédés nouveaux. Catalogue raisonné, par J. Armelhault [Maherault] et E. Bocher. Paris, Jouaust, 1873; gd in-8 de XIV et 627 pages, avec un portrait inédit de Gavarni, dessiné par lui-même, et 2 lithographies et une eau-forte de cet artiste, également inédits. Prix : 40 fr., sur papier de Hollande, 60 fr.; sur chine, 100 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VIII, p. 570, et la *Chronique des Arts*, des 20 août et 10 septembre 1873.

Notice sur Jacques Guay, graveur sur pierres fines du roi Louis XV, par J.-F. Lesurcq. Documents inédits émanant de Guay et Notes sur les œuvres de gravure en taille-douce et en pierres fines de la marquise de Pompadour. Paris, J. Baur, 1874; g[d] in-8 de VIII et 266 pages, avec 11 planches et un frontispice. Prix : 25 fr.

Tiré à 340 exemplaires. — Ouvrage publié sous les auspices de la *Société de l'histoire de l'Art français.*

Notice biographique sur Joseph Hornung, peintre d'histoire et de genre, publiée par ses enfants. Genève et Paris, Sandoz et Fischbacher, 1874; in-12. Prix : 2 fr.

Biographie du colonel Langlois, fondateur et auteur des Panoramas militaires, par E. Ch. Bourseul, officier retraité. Paris, P. Dupont, 1874; in-8 de 77 pages, avec 1 portrait.

Maurice-Quentin de La Tour, peintre du roi Louis XV, par Charles Desmaze, conseiller à la cour d'appel de Paris. Saint-Quentin, Langlet, 1874; in-8 de 40 pages.

Extrait de la *Petite Revue,* tiré à 250 exemplaires sur papier vergé.

Le Reliquaire de M. Q. de La Tour, peintre du roi Louis XV. Sa correspondance et son œuvre. Publié par Ch. Desmaze, conseiller à la cour d'appel de Paris. Paris, Ernest Leroux, 1874; in-18.

Prix : papier ordinaire, 1 fr. 50; papier vergé ou teinté, 2 fr. 50.

Note sur Nicole de l'Escluve, maître ès œuvres de la cathédrale du Mans en 1420, par M. E. Hucher, de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe. Le Mans, Monnoyer, 1874; in-8 de 4 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société.*

Van Ostade, sa vie et ses œuvres...

Voyez plus haut à la division : GRAVURE.

Gustave Ricard et son œuvre à Marseille, par Louis Brès. Marseille, Barlatier-Feissat; Paris, Loones, 1873; in-8 de 111 pages, avec une eau-forte de Stanislas Torrents, d'après le portrait de Ricard peint par lui-même en 1872.

Tiré à 150 exemplaires sur papier vergé et à 50 sur papier de Hollande.
Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. VII, p. 217-229, et t. VIII, p. 570-571; et aussi la *Chronique des Arts* du 10 mai 1873.

La Jeunesse de Salvator Rosa, par Frédéric Kœnig. Tours, Mame et fils, 1874; in-12 de 143 pages, avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Un mot sur Pierre de Saint-Yves, peintre d'histoire, par M. Le Brun-Dalbanne, président de la Société académique de l'Aube. Troyes, Dufour-Bouquot, 1874; in-8 de 3 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube.*

Notice biographique sur Félix Thorigny, par M. Tesnière, vice-président de la Société des Beaux-Arts de Caen. Caen, Le Blanc-Hardel, 1874; in-8 de 14 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen.*

Institut de France. — Académie des Beaux-Arts. Notice sur M. Léon Vaudoyer, par M. Ballu, membre de l'Académie des Beaux-Arts. Paris, F. Didot, 1874; in-4 de 11 pages.

On trouvera en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité,* les Notices suivantes :

ARLETT (Richard-Austin), graveur anglais; 13 décembre 1873;
ARMANN (Joseph), graveur autrichien, membre de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne; 13 décembre 1873;
BALTARD (Victor), architecte; 17 janvier 1874;
BEAUGRAND, peintre; 27 décembre 1873;
BEAUVALLET (Pierre-François), artiste dramatique et peintre; 27 décembre 1873;
BEULÉ (Ernest), archéologue; 11 avril 1874;
BLANCHARD (Henri-Pétros-Léon-Pharamond), peintre et dessinateur; 27 décembre 1873;
BRASSEUR DE BOURBOURG (l'abbé Charles-Étienne), archéologue; 28 février 1874;
BRIGT (Henry), peintre anglais; 20 novembre 1873;
BUCHÈRE DE L'ÉPINOIS (Eugène-Louis-Ernest), archéologue et critique d'art; 31 janvier 1874;
CHOUVEROUX (Philippe), architecte; 10 novembre 1873;
CORTI (Constantino), sculpteur italien; 10 novembre 1873;
DAGNAN (Isidore), paysagiste; 20 novembre 1873;
DELARUE, architecte; 10 novembre 1873;
DEMONTS, sculpteur; 10 novembre 1873;
FEYDEAU (Ernest-Aimé), littérateur, archéologue et critique; 10 novembre 1873;
GANDOLFI (Francesco), peintre italien; 29 novembre 1873;
GERSDORF (Ernest-Gotthelf), bibliothécaire de l'Université de Leipsick; 31 janvier 1874;
GOODALL (Howard), peintre anglais; 28 février 1874;
HETTEMA (Van Haan), philologue et archéologue hollandais; 31 janvier 1874;
HOFFMANN (George-Jean), peintre de marines hollandais; 7 février 1874;
HOTHO (le docteur H.-G.), directeur du Musée des gravures à Berlin; 31 janvier 1874;
KAULBACH (Guillaume de) directeur de l'Académie de Munich; 11 avril 1874;
KRISTFELD (Philippe), peintre sur porcelaine, bavarois; 7 février 1874;
LAPITO (Louis-Auguste), paysagiste français; 18 avril 1874;
LAPLANE (Henri-Pierre-Félix de), archéologue et numismatiste; 31 janvier 1874;
LEGRIS, archéologue; 31 janvier 1874;
LOSCHIN (Hermann), peintre allemand; 28 février 1874;

Mallins (le vicomte de) bibliophile; 10 novembre 1873;
Marchant (Gaston), sculpteur belge; 29 novembre 1873;
Miault, sculpteur; 10 novembre 1873;
Molin (John-Petter), sculpteur suédois; 20 novembre 1873;
Murray (Henry), collaborateur de l'*Art journal;* 20 novembre 1873;
Passini (Johan-Népomuc.), graveur viennois; 28 février 1874;
Philipon (Eugène), directeur du *Journal amusant,* etc.; 31 janvier 1874;
Pigeory (Félix), architecte; 13 décembre 1873;
Polo (François), éditeur de publications illustrées; 28 février 1874;
Pye (John), graveur anglais; 21 février 1874;
Riccardi (Paulo), aquarelliste milanais; 7 février 1874;
Schetky (Georges-Christophe), peintre de marines écossais; 28 février 1874;
Schleich (Édouard), paysagiste bavarois, 7 février 1874;
Sourdic (de), numismatiste, correspondant de l'Académie des inscriptions; 27 décembre 1873;
Sprosse (Karl), aquarelliste allemand; 7 février 1874;
Tranchant (Achille), dit Mirecour, artiste dramatique et peintre, élève d'Ingres; 13 décembre 1873;
Vallet (Jules), peintre décorateur; 10 novembre 1873;
Van der Poorter, paysagiste et animalier belge; 18 avril 1874;
Varley (Cornelius), aquarelliste; 20 novembre 1873;
Volker (Wilhelm), peintre et écrivain suisse; 7 février 1874;
Winkler (Karl), dessinateur allemand; 7 février 1874.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Les Merveilles de la photographie, par Gaston Tissandier. Paris, Hachette, 1873; in-18 de 335 pages avec 65 vignettes et une planche tirée à la presse photographique. Prix : 2 fr. 25 c.

Bibliothèque des Merveilles.

La Photographie en Amérique. Traité complet de photographie pratique, contenant les découvertes les plus récentes, par A. Liébert. 2e édition. Paris, l'auteur, 81, rue Saint-Lazare, 1874; in-8 de xi et 536 pages avec un portrait. Prix : 12 fr.

Manuel élémentaire de photographie au collodion humide, à l'usage des commençants, par Eug. Dumoulin. Paris, Gauthiers-Villars, 1874; in-18 de 62 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Actualités scientifiques.

Le Mariotype ou Art des impressions par la lumière. Initiateur pour tous, par A. Marion. Paris, Marion fils et Géry, 1873; in-8 de 57 pages. Prix : 1 fr.

Illustrations of China and its People, a Series of two hundred photographs, with Letterpress descriptive of the Places and People represented, by J. Thomson. London, Chiswick press, 1874; 3 vol. in-f°.

Motifs de cheminées de divers styles, par E. Prignot. Paris, Ducher, 1874; Album de 25 photographies. Prix : 50 fr.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Le Bas-Bleu, moniteur mensuel des productions artistiques et littéraires des femmes. 1re année. N° 1, novembre 1873. Paris, 37, rue Monnier, 1873; in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Un an : 5 fr.; six mois : 3 fr.

Le Bijou, musée des joailliers, bijoutiers, orfèvres, estampeurs, graveurs, peintres. N° 1. Paris, J. Rothschild, 1874; in-f°, avec 3 planches chromolithographiées.

Mensuel. — Un an : 60 fr.

Le Joaillier, Bulletin mensuel de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie et des parties qui s'y rattachent. 1re année, n° 1. Janvier-Février 1874. Paris, 14, rue des Jeûneurs, 1874; in-4 de 4 pages à 2 colonnes.

Un an : 3 francs; six mois : 2 francs; un numéro : 0 fr. 25 c.

Le Journal en images. 1re année, n° 1. 5 octobre 1873. Lyon, Bourgeon, 1873; in-4 de 8 pages à deux colonnes.

Six mois : 5 fr.; trois mois : 2 fr. 50 c.; un numéro : 0 fr. 10 c.

Lyon-comique, journal illustré. N° 1. 1re année. 4 octobre 1873. Lyon, Jevain, 1873; in-f° de 4 pages à 3 colonnes.

Hebdomadaire. — Un an : 7 fr.; six mois : 4 fr.; un numéro : 0 fr. 10 c.

Revue du monde nouveau, littéraire, artistique, scientifique. Rédacteur en chef : Charles Gros; directeur : Henri Mercier. N° 1, 15 février 1874. Paris, rue du Faubourg-Montmartre, 21, 1874; in-8 de 80 pages avec 2 bois, d'après Manet et Preault, et 8 pages de musique.

Mensuel. — Prix : un an ; 20 et 22 fr.; six mois : 10 et 11 fr.; trois mois : 5 et 6 fr.

Le Rubis, journal de bijouterie. 1re année, 1re livraison. Paris, Le Barbier, 1874; 2 planches in-4.

Publication mensuelle de dessins de bijouterie et de joaillerie, reproduits en photographie par MM. Branche et Théry-Richebourg. — Prix : un an, en noir : 36 francs; en couleur : 40 francs.

PAUL CHÉRON.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1874

SEIZIÈME ANNÉE. — TOME NEUVIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME NEUVIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur-gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [696]

